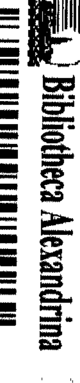
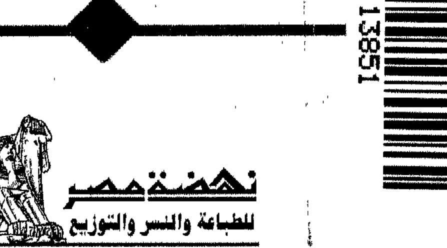
الدكتور / محمد مندور



النقد والنقاد المعاصرون





النقد والنقاد المعاصرون

بقلم

الدكتور محمد مندور



عنوان الكتاب: النقد والنقاد المعاصرون
اسم المؤلف: الدكتور محمد مندور
تاريخ النشر: مارس ١٩٩٧

رقم الإيداع: ٤٠٨٢ / ١٩٨١
الترقيم الدولي: I . S . B . N 977 - 286 - 266 - 2
الناشر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع
المركز الرئيسي: ٨٠ المنطقة الصناعية الرابعة
مدينة السادس من أكتوبر
ت: ٣٣٠٢٨٧ - ٣٣٠٢٨٩ / ٠١١
فاكس: ٣٣٠٢٩٦ / ٠١١
مركز التوزيع: ١٨ ش كامل صدقي - الفجالة - القاهرة
ت: ٥٩٠٩٨٤٧ - ٥٩٠٨٨٩٥ / ٠٢
فاكس: ٥٩٠٢٣٩٥ / ٠٢
ص.ب: ٩٦ الفجالة
إدارة النشر: ٢١ ش أحمد عرابي - المهندسين - القاهرة
ت: ٣٤٦٦٤٣٤ - ٣٤٧٢٨٦٤ / ٠٢
فاكس: ٣٤٦٢٥٧٦ / ٠٢
ص.ب: ٢٠ امبابة

تقديم

هذه مجموعة من الأبحاث خصصت كل واحد منها بناقد من نقادنا العرب المحدثين ، منذ عصر النهضة الأدبية التى ابتدأت فى عالمنا العربى فى أواخر القرن الماضى بالعودة إلى تراثنا العربى القديم بعد أن استطعنا البدء فى نشره بفضل فن الطباعة الحدث الذى كانت مطبعة بولاق الأميرية رائدته الكبيرة .

ومن المؤكد أنه لم يكن مجرد مصادفة ، معاصرة شاعر البعث الكبير محمود سامى البارودى للشيخ حسين المرصفى الذى عاد هو الآخر إلى منابع النقد الشعرى القديمة ليبعث أصول هذا الفن القوية على نحو ما بعث البارودى ديباجة الشعر العربى القديم الناصعة القوية .

ولما كان فن القصيدة الشعرية أو ما يسميه الأوروبيون بفن الشعر الغنائى هو الذى يكون العمود الفقرى لتراثنا العربى القديم ، فقد كان من الطبيعى أن يستأثر هذا الفن بالجهود الأكبر من رجال فترة البعث ، وأن يستأثر نقده بنصيب مماثل ، وأن يستمر هذا الاتجاه مطرداً ، حتى بعد أن أخذت صلاتنا بالآداب العالمية تزداد توثقًا وعمقًا ونفاذًا إلى اللباب لا القشور ، وينعكس كل ذلك على الشعر والنقد معا وتدور المعارك النقدية حول القديم والتزام حدوده ، والجديد المتأثر بأداب الغرب وثقافته وفلسفاته الفنية والنقدية ، على نحو ما يستطيع القارىء أن يتبين من خلال هذه الأبحاث التى ذهب نقد الشعر والنقاد بمعظمها ، وذلك بينما فنون الأدب

الجديدة التى أخذنا أصولها عن الغرب لم ترد إشارات إلى نقدها إلا عند الحديث عن الناقدين الوحيدين اللذين تعرضا لبعض هذه الفنون كفن القصة وفن المسرحية وهما الدكتور لويس عوض والأستاذ يحيى حقى .

ولقد كنت أعتزم فى أول الأمر أن أترك هذه الأبحاث موزعة فى مظانها الأولى حتى أستكمل الحديث عن أكبر عدد ممكن من النقاد المعاصرين ، بل وكنت أفكر أحيانا أن أجعل الحديث عن النقاد المعاصرين جميعًا جزءاً من كتاب كبير عن النقد الأدبى المعاصر على نحو ما فعلت فى كتابى الكبير عن النقد عند العرب القدماء ، وهو كتاب «النقد المنهجى عند العرب» حيث لم أقتصر على الحديث عن النقاد بل تناولت أيضًا القضايا الأدبية الكبرى والمعارك التاريخية حول التجديد فى الشعر العربى القديم ونشأة علوم اللغة والبلاغة العربية .

ولكنى عدت فرأيت أنه لا داعى لحجز هذه المجموعة من الأبحاث عن النشر فى كتاب يجمع أطرافها راجيا أن تسنح الفرصة لإتمام ما بدأت هنا وإنجاز العمل كله ، بحيث أستكمل البحث عن النقاد كأساس جوهرى لحديث شامل عن النقد العربى الحديث والمعاصر كله بقضاياه ومناهجه ومعاركه الهامة .

وفى رأيى أن هذه المجموعة من الأبحاث لن يخلو نشرها مجمعة من فائدة ولو فائدة الريادة والتخطيط المبدئى لمثل هذا البحث الطويل المتصل بالنهضة الأدبية كلها ، وبفنونها المختلفة وقضاياها العويصة ومناهجها المتباينة ، وأعنى به تاريخ النقد العربى الحديث .

محمد مندور

الشيخ حسين المرصفى والوسيلة الأدبية

كلنا يعلم أن نهضتنا الأدبية المعاصرة قد ابتدأت تؤتى ثمارها فى النصف الآخر من القرن الماضى ، وأن تلك الثمار كانت شعرًا ، بل شعرًا لمحمود سامى البارودى بنوع خاص ، وقد مهدت لتلك النهضة عدة عوامل من المؤكد أن أهمها كان بعث التراث العربى القديم بفضل فن الطباعة الحديثة الذى وفد إلى مصر منذ الحملة الفرنسية ، بل منذ تأسيس مطبعة بولاق على وجه محدد ، فبفضل هذا الفن أمكن طبع الكثير من أمهات كتب الأدب العربى القديمة ، ودواوين الشعراء ، ورسائل البلغاء ، وكتب اللغة وعلومها ، ونشر ذلك كله وتداوله .

ولما كانت كل نهضة أدبية لابد أن تصاحبها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده ، فقد كان من الطبيعى أن يظهر فى تلك الفترة إلى جوار محمود سامى البارودى رائد البعث الشعرى ، وعبد الله فكرى رائد البعث النثرى أستاذ وناقد يبعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد الأدبى التقليدى عند العرب القدماء ، وكان هذا الأستاذ الناقد هو الشيخ حسين أحمد المرصفى الذى لا نعلم تاريخ ميلاده ،وإنما نعلم أنه توفى فى ٥ جمادى الثانية سنة ١٣٠٧هـ (١٨٨٩) ولسوء الحظ لا نعرف أيضًا الكثير عن تاريخ حياته ، وكل ما نعرفه هو أنه ولد كغيره من المراصفة الكثيرين فى قرية مرصفا بمركز بنها بمديرية القليوبية ، وأنه كان ضريرًا تلقى العلم بالأزهر ، وبلغ من ذكائه واجتهاده أن تولى التدريس فيه

حتى سنة ١٨٧١ ، عندما نظمت فى عهد نظارة على باشا مبارك الثانية للمعارف المصرية محاضرات عامة بالمدرج الكبير الذى كان يسمى دار العلوم بسراى درب الجماميز وكان يحضر هذه الدروس كما جاء فى كتاب «التعليم فى مصر» لأمين باشا سامى طلبة المدارس العالية وفريق من طلبة الأزهر ، كما كان يحضرها على باشا مبارك نفسه ومعه طائفة من كبار موظفى الحكومة وديوان المعارف . واختير لإلقاء المحاضرات جماعة من المبرزين فى نواحى العلم المختلفة من مصريين وأجانب ، ووقع الاختيار على الشيخ حسين أحمد المرصفى ليلقى محاضرتين فى علوم الأدب فى يومى الأحد والأربعاء من كل أسبوع «وكان زمن المحاضرة الواحدة ساعة ، ونصف ساعة ، وكان من زملاء الشيخ فى هذه المحاضرات العامة المسيو فيدال باشا لفن السكك الحديدية والمسيو جيجون بك لفن الآلات ، والمسيو هنرى بروكسن باشا للتاريخ العام ، والمسيو يكتيت لعلوم الطبيعة والمسيو فرانس باشا لفن الأبنية ، والشيخ أحمد المرصفى مواطن الشيخ حسين للتفسير والحديث والشيخ عبد الرحمن البحراوى مفتى الحقانية لفقه أبى حنيفة النعمان ، وإسماعيل باشا الفلكى ناظر المهندسخانة لعلم الفلك ، وأحمد ندا بك لعلم النباتات . وكانت هذه المحاضرات هى النواة لإنشاء مدرسة دار العلوم بناء على التماس من على باشا مبارك بتاريخ ٣٠ من يوليو سنة ١٨٧٢ . ومن هذا التاريخ ترك الشيخ حسين المرصفى التدريس فى الأزهر ليكون أول أستاذ للأدب العربى وتاريخه بدار العلوم .

وقد خلف الشيخ حسين المرصفى ثلاثة كتب هى «زهرة الرسائل» و«الكلمات الثمان» ، وهو كتاب يتصل بالاجتماع

والتربية الوطنية ، إذ تحدث فيه الشيخ عن ثمانى كلمات كبيرة المضمون الاجتماعى والقومى وهى : الوطن والحرية والأمة والعدالة ، والظلم والسياسة والتربية والحكومة . وأخيرًا كتابه الضخم الذى يهمنا الحديث عنه هو كتاب «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية» الذى يقع فى جزءين تزيد صفحاتهما على تسعمائة من القطع الكبير .

*** الوسيلة و«الأورجانون»:**

وكتاب «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية» يتضمن المحاضرات التى ألقاها الشيخ حسين المرصفى على طلبة دار العلوم فى السنوات الأولى من إنشائها ، ويختتمه الشيخ حسن ابن الشيخ حسن أبى زيد سلامة بحمد الله على تمام طبعه فى سنة ١٢٩٦هـ ، مما يوحى بأن الشيخ حسين هذا هو الذى كتب هذه المحاضرات إملاء عن أستاذه الشيخ حسين المرصفى ، وإن لم يفصح الشيخ حسن أبى زيد سلامة عن ذلك . والكتاب على أية حال شديد الشبه بكتب الأمالى العربية القديمة كأمالى أبى على القالى وأمالى المبرد وغيرهما ، وإن اختلف عن الأمالى القديمة فى أنه لم يقتصر على الأدب وروايته ، بل شمل جميع علوم اللغة العربية من نحو وصرف وعروض وفصاحة وبيان وبديع ومعان ، ثم الأدب بفرعيه الشعر والنثر متحدثا عن كل فن على حدة ولكن على طريقة الاستطراد والتداعى المعروفة فى كتب الأمالى القديمة . واستشهاد الشيخ حسين المرصفى ومحفوظاته الضخمة تتم عن ذوق سليم فى الاختيار ، كما ينم حديثه عن علوم اللغة عن فقه وتعمق ، وحافظة جبارة ، فضلا عن حديثه عن رائدى البعث الأدبى فى

عصره محمود سامى البارودى الشاعر وعبدالله فكرى الناثر ، وإيراده عدداً من قصائد البارودى الشعرية ومقطوعات عبد الله فكرى النثرية ، والموازنة بينها وبين شعر القدماء ونثرهم .

وعبارة «الوسيلة الأدبية» تذكرنا على نحو لا يدفع بعبارة «الأورجانون» التى أطلقت على مجموعة كتب الفيلسوف أرسطاليس فكلمة أورجانون الإغريقية الأصل ، والتى أصبحت فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية أورجان ، معناها أصلا الأداة أو الوسيلة ، وقد اعتبرت مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقى بل كانت كلها تعتبر خلال القرون الوسطى المنبع الأول والأخير لكل معرفة ومنطق وتفكير فلسفى ، على نحو ما اعتبرت وسيلة الشيخ حسين المرصفى أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ووسيلة إنشاء الشعر والنثر فى عصره ، وفى الجيل الذى تلا عصره . وعلى هذا الكتاب يلوح أنه قد تتلمذ عدد كبير من رواد النهضة الأدبية الحديثة ، سواء من أقام هذه النهضة على أساس بعث التراث العربى القديم والرجوع إليه بدلا من الزخرفة الهاوية التى كان قد آل إليها الأدب العربى فى عصوره الأخيرة ، أو من جمع بين التراث العربى القديم والتراث الغربى الوافد .

ولقد سمعنا أستاذنا الدكتور طه حسين يذكر الشيخ حسين المرصفى ووسيلته فى الكثير من دروسه بالجامعة أو أحاديثه مع طلبته . ومن طريف ما أذكر فى هذا الصدد أن الدكتور طه حسين حدثنى يوما عن نادرة أدبية لطيفة ساقتها مناسبة لا أذكرها ، قال :

«ويروى أن عائشة بعثت يومًا بدويا ليأتيها بقبس من نار ،

وبينما كان هذا البدوى يلتمس القبس رأى قافلة تسير إلى مصر فسار معها ، ومكث بمصر عاما ، ثم عاد وفى أثناء عودته تذكر القبس ورأى نارًا عن بعد فعدا إليها ، فتعثر ونهض وهو يقول : لعن الله العجلة! «وبينما كنت أراجع الوسيلة لكتابة هذا المقال وقعت فى ص ٢٢٨ من المجلد الثانى منها على مثل عربى قديم من بين الأمثال الكثيرة التى أوردها الشيخ ، وشرح تاريخها ، وهذا المثل يقول : «تعست العجلة» ويتحدث عنه الشيخ قائلا : «إن أول من قال هذا فند مولى عائشة بنت سعد بن أبى وقاص وكان أحد المغنين الجيدين ، وكانت عائشة أرسلته يأتيها بنار ، فوجد قوما يخرجون إلى مصر فخرج معهم ، فأقام بها سنة ثم قدم فأخذ نارًا وجاء يعدو فعثر وتبدد الجمر فقال ؛ تعست العجلة» . ولربما يكون أستاذنا الدكتور طه قد طالع هذا المثل أو تلك النادرة فى إحدى أمهات الكتب العربية القديمة ، ولكننى مع ذلك فرحت باكتشافى هذا لأنه جاء مؤيدًا لإحساسى بأن الدكتور طه حسين قد تتلمذ بلا ريب على «الوسيلة» واغترف منها الكثير فى طرائق تفسيره ونقده اللغوى لنصوص الأدب العربى القديم والحديث شعرًا ونثرًا ، وأنا لا أزال أذكر حرص الدكتور طه حسين الشديد على سلامة اللغة وعمق فقهها ، حتى لكنت أدهش دائما لشدة نقده لأسلوب صديقه الحميم الدكتور محمد حسين هيكل الذى كان يحرص على جزالة المعنى أكثر من حرصه على جزالة اللغة ، بل لم يتحرج من أن يضمن قصته الأولى «زينب» الكثير من العبارات العامية أو الدارجة ذات اللون الريفى المحلى الدال والعصير الشعبى الجميل .

ويقول صديقنا الأستاذ محمد عبد الغنى حسن فى فصل عقده للحديث عن الشيخ حسين المرصفى فى كتابه «أعلام من الشرق

والغرب» نقلا عن تراجم أعيان القرن الثالث عشر للمرحوم أحمد تيمور باشا «إن الشيخ المرصفى قد رأى الفرصة المناسبة ليتعلم فى مدرسة العميان على طريقة بريل اللغة الفرنسية ويتقنها كتابة وقراءة وكلاما» . ويرجح أن الشيخ حسين ربما يكون قدسبق إلى ذلك بعامل نفسى من الغيرة ، إذ رأى مواطنه الشيخ زين المرصفى وزميله فى عضوية المجلس العالى للتعليم وصيفه فى الأزهر يلم ببعض اللغات ويجيد الفرنسية ، فآثر أن يتعلم ذلك اللسان الذى كان يغرب به الشيخ زين المرصفى على شيوخ الأزهر ، ولكننا مع ذلك لم نحس فى كتاب الوسيلة الأدبية الضخم بأى أثر للثقافة الفرنسية وأدائها عند مؤلفها ، بل أحسسنا فى بعض مواضعها أنه قد كان هناك شك يخامره فى أن الأمم الأخرى لها آداب وأشعار كالأدب العرب وشعره . وفضلا عن ذلك فمن المؤكد أنه لو كان الشيخ حسين قد تعمق اللغة الفرنسية حقًا لاستطاع أن يميز بين علوم اللغة المختلفة ، وأن ينزل كلا منها منزلته على ضوء ما استقرت عليه علوم اللغات الأوروبية بما فيها الفرنسية ، فلا ينزل علم البيان وعلم المعانى منزلة علم البديع ، ولا يخص علم البديع بذلك القدر الكبير من العناية التى خصه بها حيث شغل هذا العلم ما يزيد على مائة صفحة من الجزء الثانى من كتابه ، وحيث فصص أوجه البديع تفصيصًا لم يدع مجالا لمستزيد ، وكأنه قد أحصى جميع الأوجه التى تحذلق علماء البديع المتأخرون فى سردها ، والتفريق بينها . مع أنها كلها لا تخرج عن كونها محسنات لفظية عقيمة كانت من الأسباب الرئيسية فى تحويل الأدب العربى كله إلى زخارف خاوية من كل معنى عميق أو إحساس صادق ، وكأنما الأدب قد استحال إلى مجرد زخارف مثل

ما يعرف فى الفنون التشكيلية بالأرابيسكا ، على حين يعتبر علم البيان دراسة أصلية لوسائل أكيدة من وسائل التصوير الأدبى ، بل الخلق الجمالى عن طريق التشبيهات والاستعارات والمجازات ، أى الصور الأدبية الى تميز الأدب كفن تصويرى عن غيره من أنواع الكتابة التقريرية ، وعلى حين يعتبر علم المعانى دراسة للتراكيب اللغوية وطرق الأداء والتلوين الفكرى والعاطفى ، مما يقابل علمى الأسلوبStylistique والتراكيب Syntaxe فى اللغات الأوروبية .

وبالرغم من صدق كل هذه الملاحظات ، فإننا لا نستطيع أن نستند إليها لننكر إمكان تعلم الشيخ حسين المرصفى اللغة الفرنسية وإتقانها قراءة وكتابة وكلامًا . وذلك بحكم ما لاحظناه فى دراستنا لأدباء العرب المحدثين وأساتذتهم من قلة تأثرهم بأداب اللغات الأوروبية ومناهج دراستها بالرغم من تعلمهم لتلك اللغات ، وحصولهم على درجات علمية من جامعاتها ، وذلك لأن التأثر بتلك الآداب ، ومناهج دراستها لا يتاح إلا لمن يتعمقون دراسة تلك الآداب واستخدام مناهج الدراسة اللغوية عند الغرب ، وتكون طبيعتهم من المرونة والتفتح بحيث تتمثل تلك الآداب والمناهج ، ولا تظل معرفتهم بها كالزبد الذى يعلو صفحة المياه ، على حين تظل الأغوار راكدة كما كانت .

*** منهج البحث.**

وأيًا ما كان الأمر فإن الشيخ حسين المرصفى يعتبر بلا شك من رواد البعث الأدبى المعاصر ، ومن بناته الأصليين ، على نحو ما نحس من قراءتنا لوسيلته الأدبية الضخمة ، وبخاصة الفصول التى كتبها عن صناعتى الشعر والنثر وطريقة تعلمهما ، ثم الفصول التى

يوازن فيها بين الشعراء والناثرين والمحدثين وأبرز فيها سمات التفوق الأدبى والفنى .

ومن أهم ما تحدث عنه الشيخ حسين المرصفى فى وسيلته المنهج الذى رسمه لمعاصريه وتلاميذه لتجويد إنتاجهم الشعرى والنثرى والسمو به إلى مرتبة الأدب العربى القديم البالغ الروعة والجمال .

فهو يوصى شداة الشعر مثلا بأن يحفظوا أكثر ما يستطيعون من الشعر الجزل القديم مضيفًا – وهنا موضع الجدة والطرافة – أن ينسوا بعد ذلك ما حفظوه حتى لا يظلوا عبيدًا له ، وحتى لا ينقلب شعرهم إلى ترقيع من الذاكرة ، بدل أن يكون شعر حياة ومعاناة ، فيقول ص ٤٦٨ وما بعدها من الجزء الثانى من الوسيلة : «اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطًا أولها الحفظ من جنسه . أى من جنس شعر العرب ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ، ويتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب ، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفى فيه شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبى ربيعة وكثير وذى الرمة وجرير وأبى نواس وحبيب والبحترى والرضى وأبى فراس وأكثر شعر كتاب الأغانى ، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله ، والمختار من شعر الجاهلية ، ومن كان خاليًا من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء ، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر ، وإنما هو نظم ساقط . واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم . بالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ ،

وربما يقال : إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هى صادرة عن استعمالها بعينها ، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها ، كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه لأمثالها من كلمات أخرى» .

وفى هذه العبارات جماع الأسس السليمة للبعث الشعرى المعاصر . بل لكل خلق شعرى سليم .

فالشعر لا تنمو ملكته فى النفس إلا بكثرة مطالعة الجيد منه وحفظه ، كلما استطاع الشباب إلى ذلك سبيلا ، وهذه هى الطريقة الوحيدة لتحصيل ملكة الشعر منذ أقدم العصور حتى اليوم ، وفى اللغات كافة .

وبعد حصول هذه الملكة لابد من الدربة الطويلة على النظم والإكثار منه حتى تستحكم الملكة . كما يقول الشيخ حسين بحق . وفى قوله هذا ما يذكرنا برأى مماثل للأديب الناقد الفرنسى الكبير «ديهامل» عندما ذكر فى كتابه «دفاع عن الأدب» أن القصاص العملاق «أو نوريه دى بلزاك» قد سود مئات الصفحات قبل أن يعثر على بلزاك . فالذى لا شك فيه أن الكتابة عامة والشعر خاصة صناعة يجب أن يحذقها صاحبها بطول المران قبل أن يجرؤ عليها .

وأخيرًا يقرر الشيخ حسين المبدأ الثالث ، وإن يكن لسوء الحظ قد استهله بقوله : «ربما يقال» ، وكان الأجدر به أن يحذف حرف الاحتمال من هذا المبدأ ، وذلك لأنه من الضرورى أن يتحلل كل إنتاج شعرى أصيل من الذاكرة لكى يصبح شعر حياة ، وإن لم يكن هناك بأس من أن تصب هذه الحياة فى قوالب كلاسيكية

متينة تستقر ملكتها فى النفس من إدمان المطالعة ، ثم الحفظ والنسيان حتى تصبح المحاكاة مدرسة للأصالة .

وأما ما أغفل الشيخ حسين ذكره بحق ، فهو تضييع الأديب الشاب وقته فى دراسة دقائق اللغة والعروض العويصة ، فمثل هذه الدراسة مهما عمقت قلما تخلق أديبًا وإن كانت عظيمة النفع فى النقد سواء أقام بهذا النقد الأديب نفسه ، أم الناقد المحترف . لعلنا نحس بأن إغفال الشيخ حسين للحديث عن ضرورة مثل هذه الدراسات بالنسبة للأديب فى حديثه عن الطريقة التى كون بها صديقه العظيم محمود سامى البارودى باعث الشعر العربى المعاصر ، حيث قال عنه : «هذا الأمير الجليل ، ذو الشرف الأصيل . والطبع البالغ نقاؤه ، والذهن المتناهى ذكاؤه ، . محمود سامى باشا البارودى . لم يقرأ كتابا فى فن من فنون العربية ، غير أنه لما بلغ سن التعقيل ، وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر وعمله . فكان يستمع إلى بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسبما تقتضيه المعانى والتعلقات المختلفة ، فصار يقرأ ولا يكاد يلحن ، وسمعته مرة يسكن ياء المنقوص والفعل المعتل بها المنصوبين ، فقلت له فى ذلك ، فقال هو كذا فى قول فلان وأنشد شعرًا لبعض العرب فقلت تلك ضرورة ، وقال علماء العربية إنها غير شاذة . ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة ، واستثبت جميع معانيها ناقدًا شريفها من خسيسها ، واقفا على صوابها وخطئها ، مدركا ما كان ينبغى وفق مقام الكلام ومالا ينبغى ، ثم جاء من

صنعة الشعر اللائق بالأمراء ، كأبى فراس والشريف الرضى والطغرائى . .

وهذا هو المنهج السليم الذى اهتدى إليه محمود سامى البارودى بفطرته السليمة ، وسجله الشيخ حسين فى صدق وإخلاص . فقراءة النصوص الجيدة ، وحفظ خيارها هما - كما قلنا- الوسيلة الفعالة لإتقان صناعة الأدب ، بل الوسيلة التى لا يمكن أن تغنى عنها أية دراسة لغوية أو نقدية ، كما أنها كانت الوسيلة التى مكنت محمود سامى البارودى فى شعره ، ونبض حياته الخاصة والعامة فى ثناياه ، ولا أدل على ذلك من مجموعة الأشعار القيمة التى خلقها لنا البارودى فى مختاراته التى تذكر بمختارات أبى تمام فى ديوان «الحماسة» .

واستنادًا إلى هذه المبادىء التى أثبتها أو أغفلها الشيخ حسين فى وسيلته يمكن القول بأنه قد وجه الأدب والأدباء الوجهة الصحيحة فى بعث الأدب العربى الناصع عامة والشعر العربى خاصة ، باعتبار أن الشعر هو الذى يكون الجانب الأكبر من تراث الأدب العربى القديم .

فن الموازنة:

وذوق الشيخ حسين المرصفى الأدبى السليم نستطيع أن نتبينه فى طريقة موازنته بين الأدباء والشعراء الذين يورد نثرهم أو شعرهم ، ويعقد فيه الموازنات . وبالرغم من صداقته الحارة للأديبين الكبيرين عبد الله باشا فكرى ومحمود سامى البارودى باشا ، فإنه لم يتحمل قط حججًا للإشادة بأدبهما الذى كان جميع المعاصرين يشهدون لهما بالتفوق فيه ، ويرون فى أحدهما رائدًا

للنثر والآخر رائدًا للشعر . ولعلنا نستطيع أن نتبين صدق هذه الحقيقة من النظر فى موازنته بين معارضات محمود سامى البارودى وقصائد الفحول القدماء التى عارضها ذلك الشاعر الفذ على نحو ما هو مفصل فى ص ٤٧٤ وما بعدها من الجزء الثانى من الوسيلة . فهو مثلا يورد القصيدة التى مدح فيها أبو نواس الخصيب بن عبد الحميد العجمى أمير مصر من طرف الرشيد وكان قد قصده من بغداد ومطلعها .

أجارة بيتينا أبوك غيور   وميسور ما يرجى لديك عسير

ثم يأخذ فى شرحها ونقد ما يراه دارجًا مطروقًا من معانيها ، مثل الرحلة لكسب المال إرضاء للحبيبة ، حيث يورد عددًا من الأبيات التى تداول فيها الشعراء المعنى نفسه مثل قول أحدهم :

دعينى أطوف فى البلاد لعلنى   أصادف حرًا أو أموت فأعذرا

ويقول الآخر :

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا   وتسكب عيناى الدموع لتجمدا

أو الأبيات التى يكثر فيها اللفظ ويقل المعنى ، مثل قول أبى نواس فى هذه القصيدة :

فما جازه جود ولا حل دونه   ولكن يصير الجود حيث يصير

فالشيخ حسين يرى بحق أن هذا البيت من الشعر الذى كثر لفظه وقل معناه ، إذ معناه ، أنه لا يفارقه الجود ، ويرجح الشيخ فضلا عن ذلك أن أبا نواس قد أخذ هذا المعنى عن الشنقرى ، فأساء الأخذ ، لأنه استند إلى قياس تضمن فارقًا كبيرًا بين «الجود» فى قول أبى نواس ، «والحزم فى قول الشنقرى» :

ظاعن بالحزم حتى إذا ما   مل ، حل الحزم حيث يحل

وهكذا يستمر الشيخ حسين فى شرح قصيدة أبى نواس ونقدها حتى ينتهى منها ، ليورد بعد ذلك قصيدة «الأمير» التى فى وزن قصيدة أبى نواس وعلى رويها ، أى التى تعتبر معارضة لها ، ومطلعها :

تلاهيت إلا ما يجن ضمير   وداريت إلا ما ينم زفير

حتى ينتهى من القصيدة ثم يقول فى تقريظها :

«انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتًا بيتًا تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف ، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فإنك لا تجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ، وأكلك إلى سلامة ذوقك وعلو همتك ، إن كنت من أهل الرغبة فى الاستكمال ، لتتبع هذه الطريقة المثلى» .

وهذه العبارات وإن تكن تقريظًا خالصًا - إلا أننا نحس فيها بشىء يعتبر جديدًا كل الجدة فى عصر الشيخ حسين ، وهذا الشئ هو حديثه عن نسق القصيدة وأنك لا تجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ، فمثل هذا النقد لم نسمع به فى نقدنا الأدبى المعاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن عندما رأينا الأستاذين العقاد والمازنى يطالبان متأثرين بالشعر الغربى بوحدة القصيدة العضوية وتنسيق تصميمها ، حتى رأينا الأستاذ العقاد ينقد قصيدة شوقى فى رثاء الزعيم مصطفى كامل نقدًا لاذعًا ، ويستخدم فى هذا النقد تفكك القصيدة ، وانعدام النسق فيها ، بحيث استطاع الناقد أن يقدم ويؤخر كيفما شاء من أبيات القصيدة ، دون أن يضطرب فيها معنى أو إحساس أو صورة .

* **النقد التقليدى:**

ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نزعم أن الشيخ حسين المرصفى قد جدد أصول النقد الأدبى على نحو ما فعل صاحبا «الديوان» ، وصاحب «الغربال» فيما بعد ، فالشيخ حسين نفسه لا يزال يقرر أن للبيت مثلا وحدة شعرية مستقلة بذاتها ، حيث يقول فى مستهل حديثه عن الشعر : إنه كلام مفصل قطعا متساوية فى الوزن متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا ، ويسمى الحرف الأخير الذى تتفق فيه رويا وقافية ، وينفرد كل بيت بإفادته فى تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاما فى بابه ، فى مدح أو تشبيب أو رثاء ، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته . ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاما آخر كذلك ، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ، ومن مقصود إلى مقصود ، بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى ، ويبعد الكلام عن التنافر ، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف ، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره ، ومن التفجع والعزاء فى الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك» .

ومن البين أن مثل هذا المنهج النقدى لا يخرج فى شىء عن منهج النقد التقليدى عند العرب هو ما يعتبر اليوم قديمًا باليا بالنسبة إلينا ، بعد أن اتسعت آفاقنا النقدية ، وأصبحنا نبحث فى فلسفة الأدب وأهدافه ومصادره ووظائفه فى الحياة وفى خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية ، وإصالته المتميزة .

خاتمـــة:

ومع كل ذلك فإننا لا نستطيع أن نغفل عند حديثنا عن النقد والنقاد فى نهضتنا الأدبية المعاصرة مثل هذا الرائد الشيخ حسين المرصفى الذى بعث النقد التقليدى وساعد فى حركة البعث الأدبى كله وطرائفه مساعدة فعالة ، بل اهتدى بفطرته السليمة إلى بعض ما تردى فيه بعض نقاد العرب القدماء مثل قدامة بن جعفر عندما عرف الشعر فى كتابه نقد الشعر بقوله : «إنه الكلام الموزون المقفى» وجاراه فى هذا التعريف جميع من خلفه ، على حين نرى الشيخ حسين المرصفى بفطرته الأدبية السليمة يقول : «وقول العروضيين فى حد الشعر إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة ، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا ، فلابد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية فنقول : إن الشعر هو الكلام البليغ . المبنى على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به» .

ويكفيه فخرًا فى هذا التعريف أنه فطن إلى خاصية أساسية تميز الأدب عامة والشعر خاصة عن غيره من الكتابات . وهى التصوير البيانى بدلا من التقرير الجاف .

ميخائيل نعيمة والغربال

أصدرت «المطبعة العصرية» أول طبعة من كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة فى سنة ١٩٢٣ وقد صدرت منه أخيرًا الطبعة السادسة مما يدل على صلابة هذا الكتاب وقوة مقاومته لطوفان الزمن ، فهو لا يزال يقرأ ، ولا يزال يؤثر فى الأدباء والنقاد والمفكرين .

وكتاب «الغربال» لم يؤلفه الأستاذ ميخائيل نعيمة دفعة واحدة وفقًا لمنهج مرسوم ، وإنما هو مجموعة من المقالات النقدية التى نشرها المؤلف فى الصحف أو كتبها كمقدمات لبعض مؤلفاته مثل مقاله عن «الرواية التمثيلية العربية» فهى مقدمة لمسرحيته المسماة «الآباء والبنون» وليس فى هذا ما ينقص من قيمة الكتاب وأهميته فى شىء ، فإن عددا كبيرا من روائع إنتاجنا الأدبى المعاصر ليس إلا مجموعات من المقالات التى نشرها رواد أدبنا ونقدنا المعاصر فى الصحف والمجلات من أمثال «فى أوقات الفراغ» للدكتور محمد حسين هيكل ، «والفصول» و«ساعات بين الكتب» و«مطالعات فى الكتب والحياة» . . الخ للأستاذ عباس محمود العقاد ، «حصاد الهشيم» و«قبض الريح» . . الخ للأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى ، و«حديث الأربعاء» بأجزائه الثلاثة ، الخ للدكتور طه حسين . و«فى الميزان الجديد» و«نماذج بشرية» و«قضايا جديدة فى أدبنا الحديث» . الخ للدكتور محمد مندور . وكذلك الأمر فى عدد من أمهات كتب النقد العالمية مثل «أحاديث الاثنين» بأجزائها الواحد

والعشرين لناقد فرنسا الأكبر سانت بيف ، ثم «أحاديث الاثنين الجديدة» له أيضًا و«انطباعات المسرح» للناقد المسرحى الفرنسى الكبير جيل لميتر و«أربعون عامًا فى المسرح» ، للناقد الفرنسى الآخر فرنسيس سارسى و«فن المسرح فى هامبورج» للناقد الألمانى الكبير ليسنج وغيرها من المؤلفات الضخمة فى آداب الأمم المختلفة .

وإذا ذكرنا أن الأستاذ ميخائيل نعيمة قد ولد على الأرجح بمدينة بسكنتا بجبل لبنان فى سنة ١٨٨٩ يكون معنى ذلك أنه قد كتب كل هذه المقالات التى جمعها كتاب «الغربال» ، ولما يكد يتجاوز الثلاثين من عمره ومع ذلك فباستطاعتنا أن نؤكد أن ميخائيل نعيمة كانت قد توافرت لديه عندئذ من الثقافة والخبرة بالحياة ما مكنه من أن يستقر فى فلسفة نهائية فى وظيفة الأدب وفى منهج النقد مع قوة الحق بل فتوة كان من الطبيعى أن تضعف بعد ذلك بتقدم المؤلف فى السن وسيطرة روح المسالمة بل روح التصوف على نفسه ، حتى انتهى إلى ما هو عليه اليوم فى شيخوخته من تسامح ومحبة واستجمام بل عزلة ، تثير فى نفوسنا اليوم أعمق التأمل عندما نطالع فى غرباله تلك الحملات القوية العنيفة على أنصار الأدب التقليدى ومن يسميهم ضفادع الأدب الذين كانوا ولا يزالون أحيانا يواصلون النقيق كلما عثروا بتجديد فى اللغة ووسائل تعبيرها بحيث نستطيع أن نؤكد أنه إذا كان ميخائيل نعيمة قد عاد بعد «الغربال» إلى النقد الأدبى فإننا لا نظن أنه قد أتى بجديد ، فضلا عن تأكدنا من أن روح التسامح لابد أن تكون قد أضعفت من عنف تمسكه بما يعتبره الحق والخير والجمال .

وأما أساس حكمنا على ميخائيل نعيمة بأنه كان قد استكمل ثقافته وخبرته بالحياة عندما كتب مقالاته النقدية التى يضمها «الغربال» – فتجده فى تاريخ حياته الحافل منذ خطواته الأولى ، بالتجارب الثقافية وبخبرات الحياة ، ففى الثامنة عشرة من عمره ترك ميخائيل نعيمة مسقط رأسه فى بسكنتا فى مدينة الناصرة بفلسطين حيث التحق بمدرسة المعلمين الروسية ، وبعد أربع سنوات اختارته إدارة المدرسة لتحصيل العلم على نفقتها فى روسيا ، فسافر إلى «بلوتافا» حيث درس فى كليتها خمس سنوات ، توجه بعدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١١ ونزل بولاية واشنطن حيث يقيم أخواه ودرس الحقوق والآداب فى جامعتها إلى عام ١٩١٦ وجعل ينشر فى مجلة «الفنون» مقالات نقدية وقصصًا . ثم راسله صاحب المجلة نسيب عريضة ودعاه بإصرار للقدوم إلى نيويورك ، وهنا تعرف إلى الأدباء الذين تكونت منهم «الرابطة القلمية» . وفى عام ١٩١٨ انخرط فى الجيش الأمريكى وذهب إلى ساحة الحرب فى فرنسا وانتهز فرصة وجوده فى أوروبا ليستمع إلى سلاسل من المحاضرات فى فرنسا وبلجيكا . وبعد انتهاء الحرب ترك الجندية عام ١٩١٩ وعاد إلى نيويورك وأقام فيها ثلاثة عشر عامًا أسهم خلالها فى نشاط الرابطة الأدبى على حين كان يشتغل موظفًا فى متجر براتب متواضع . ومن طريف ما يذكر ما علمته منه شخصيًا من أنه قد كتب قصيدة «أخى» الشهيرة وهو جالس فى المتجر يحصل الأثمان من المشترين . وبعد أن توفى جبران غادر ميخائيل نعيمة المهجر حاملا معه كتبه المخطوطة ليعود إلى لبنان عام ١٩٣٢ حيث لا يزال يقيم فى قريته الحبيبة بسكنتا . وكان من بين ما حمل من مخطوطات كتبها وهو

فى المهجر ديوانه الشعرى «همس الجفون» ثم قصصه وخواطره التى تضمها كتبه «كان ما كان» و«المراحل» و«مذكرات الأرقش» وأما كتبه الأخرى مثل «زاد المعاد» و«كرم على درب» و«البيادر» و«لقاء» و«الأوثان» و«جبران خليل جبران» و«فى مهب الريح» و«صوت العالم» و«النور والديجور» و«مرداد» و«دروب» و«أكابر» وكتابه الأخير «أبعد من موسكو ومن واشنطن» فقد كتبها بعد عودته من المهجر .

وأما الكتب التى طبعت له وهو لا يزال فى المهجر فلا تكاد تعدو مسرحية «الآباء والبنون» سنة ١٩١٨ ثم كتاب «الغربال» الذى سنتناوله الآن بالحديث .

وكتاب «الغربال» يضم إحدى وعشرين مقالة منها ما خصصه للهجوم العنيف على الأدب العربى التقليدى والتزمت وعلى التحجر اللغوى مثل مقالى «الحباحب» و«نقيق الضفادع» ثم على العروض التقليدى فى مقال «الزحافات والعلل» . ومنها ما تناول فيه بالنقد التطبيقى بعض المؤلفات الأدبية التى كانت قد ظهرت عندئذ مثل مقال عن «القرويات» هو ديوان لرشيد سليم الخورى طبع بمطبعة مجلة الكرمة فى سان باولو بالبرازيل فى أمريكا الجنوبية سنة ١٩٢٢ . وآخر عن «الريحانى فى عالم الشعر» وثالث عن ديوان «السابق» الذى نشره جبران خليل جبران بالإنجليزية فى سنة ١٩٢٠ ورابع عن قصة «ابتسامات ودموع» التى عربتها الآنسة مى عن كتاب «الحب الألمانى» لماكس مولر ، ومحاضرة للآنسة مى أيضا فى الجامعة المصرية الأهلية بدعوة من جمعية مصر الفتاة عن «غاية الحياة» ، وخامس عن ديوان «أغانى الصبا» الذى نشره

محمد الشريقى سنة ١٩٢١ ، وسادس عن كتاب النبوغ الذى صدر لمؤلفه لبيب الرياشى عام ١٩٢١ ، وسابع عن ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير وقد صدرت عن دار الهلال سنة ١٩٢٢ ، وثامن عن الجزأين اللذين صدرا من كتاب «الديوان» للأستاذين العقاد والمازنى ، وتاسع عن «العواصف» لجبران خليل جبران ، وعاشر عن كتاب «الفصول» الذى صدر عن مطبعة السعادة سنة ١٩٢٢ للأستاذ عباس محمود العقاد ، وأخيراً مقال عن ديوان كان لايزال مخطوطاً للشاعر نسيب عريضة وهو ديوان «الأرواح الحائرة» ، ثم مقال عنيف بعنوان «الدرة الشوقية» وفيه ينقد نقداً لاذعاً قصيدة طويلة كانت مجلة الهلال قد نشرتها فى عدد أبريل سنة ١٩٢٢ للشاعر أحمد شوقى بعد أن أنشدها فى احتفال أقيم فى دار الأوبرا السلطانية بمناسبة إنشاء جمعية تعاون لمساعدة الفقراء فى القطر المصرى .

وبعد كل ذلك نذكر مقالاته عن النقد البناء وهى المقالات التى يتحدث فيها عن «الغربلة» و«محور الأدب» و«الرواية التمثيلية العربية» و«المقاييس الأدبية» و«الشعر والشاعر» ثم مقال قصير يدعو إلى ضرورة الترجمة عن الآداب الأجنبية بعنوان «فلنترجم» .

الغربال والديوان:

وهناك مسألة تاريخية هامة يجب أن نفصل فيها أولا ؛ وهى ظهور كتابى «الديوان» و«الغربال» فى وقتين بالغى التقارب ، إذ ظهر الديوان فى سنة ١٩٢١ ، وظهر الغربال فى سنة ١٩٢٣ ، والكتابان يرميان إلى هدف واحد هو الهجوم العنيف على مدرسة الأدب التقليدى أى مدرسة البعث ، والدعوة إلى أدب جديد . مما

قد يوحى بتأثير أحدهما على الآخر ، ولكن الاستقراء التاريخى السليم يؤكد أن هذا التأثر المتبادل لم يحدث ، وقد أكد الأستاذان نعيمة والعقاد لنا شخصيا عدم حدوث هذا التأثر ، وقررا أن كلا من الاتجاهين قد تولد بطريقة تلقائية ونتيجة لظروف متشابهة هى اتصال الجانبين المهجرى والشرقى بالآداب والثقافات الأوروبية ثم إحساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الأدب العربى التقليدى لم تعد تكفى حاجات العصر المتطورة ، وإذا بكل منهما يسير فى خط مواز للآخر دون سبق التقاء ، وقد اكتفى كل منهما بأن يحيى الآخر تحية حارة ويشد على يده على بعد المزار ، إذ حدثنى الأديبان نعيمة والعقاد أنهما لم يسبق لهما التقاء شخصى إلا فى مؤتمر الأدباء العرب الذى انعقد فى القاهرة فى ديسمبر سنة ١٩٥٧ .

وأما التحية التى تبادلها الجانبان فموجودة فى كتاب الغربال نفسه حيث كتاب الأستاذ ميخائيل نعمية عن «الديوان» مقالا حماسيا حارًا استهله بقوله : «ألا بارك اللّه فى مصر ، فما كل ما تنثر ثرثرة ، ولا كل ما تنظمه بهرجة ، وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام وتؤله رصف القوافى . فكم زمرت لبهلوان ، وطلبت لمشعوذ «وطيبت» لكروان ، غير أنى عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء ، عرفت أن مصر مصران لا واحدة : مصر ترى البعوضة جملا والمدرة جبلا ، ومصر ترى البعوضة بعوضة والمدرة مدرة . ومصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس بطرف واحد ، ومصر لها ميزان بكفتين ومقياس بطفين ، فهى تفصل بين الرطل والدرهم وتميز بين الفتر والفرسخ ، إن مصر هذه – مصر الثانية – قد قامت اليوم تناقش الأولى الحساب فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة وسلاحها الوجدان الحى ومحكها الحق ، لأنها تقول لها «إما

أن تثبتى لى حقك باعتبارى فأسكت ، أو أريك كل ما فيك من زيف فتسكتين» وبعبارة أخرى إن مصر تصفى اليوم حسابها مع ماضيها» .

وقد ورد الأستاذ العقاد هذه التحية بمثلها فى مقدمة كتب للغربال وفيها يقول : «لو لم يكتب قلم نعيمة هذه الآراء التى تتمثل للقارئ فى هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا . فأما وقد كتبها وحمل عبئها فقد وجب على الأقل أن أكتب مقدمتها» . ثم يقول عن مضمون الكتاب «والحق أننى قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة وجوار ملاصق فى الحى الذى أسكنه فى هذه الدنيا الأدبية الجديدة . رأيت قلمًا جاهدًا فى طلب الشعر الصحيح ، شعر الحياة لا شعر الزحافات والعلل . ورأيته ينعى على الشعر الرث الذى تركنا بلا شعر ولم يبق (فى حياتنا ما ليس منظوما سوى عواطفنا وأفكارنا) ورأيته يريد من الشاعر أن يكون نبيا وينكر أن يكون بهلوانا ويريد من الشعر أن يكون إلهامًا وينكر أن يكون (ضربا من الحجل والجمز والمشى على الأسلاك والانتصاب على الرأس ورفع الأثقال بالأسنان ولف الرجلين حول العنق إلى ما هنالك من الحركات التى يجيدها القردة أيما إجادة) .

المنهج النقدى:

وأهم ما يجب أن نعرض له هو البحث عما إذا كان ميخائيل قد سار على منهج نقدى معين . ومن مقاله عن «الغربلة» نتبين أن منهج نعيمة النقدى هو المنهج التأثرى الذاتى فهو يقول : «إن لكل ناقد غرباله ، لكل موازينه ومقاييسه ، وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا فى السماء ولا فى الأرض ، ولا قوة تدعمها

وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه ، وقوة الناقد هى ما يبطن به سطوره من الإخلاص فى النية والمحبة لمهنته والغيرة على موضوعه ودقة الذوق ورقة الشعور وتيقظ الفكر ، وما أوتيه بعد ذلك من مقدرة البيان لإيصال ما يقوله إلى عقل القارىء وقلبه . . فالناقد الذى توفرت له مثل هذه الصفات لا يعدم أناسا ينضوون تحت لوائه ويعملون بمشيئته فيستحبون ما يحب ، ويستقبحون ما يقبح وهو وراء منضدته سلطان تأتمر بأمره وتتمذهب بمذهبه ، وتتحلى بحلاه وتتذوق بذوقه ألوف من الناس إذا طرق سبيلا سلكوه وإذا صب نقمته على صنم حطموه ، وإذا أقام لهم إلها عبدوه وخروا له ، وسبحوه .

«غير أن الناقدين طبقات كما أن الشعراء والكتاب طبقات ، فما يقال فى الواحد منهم لا يصلح أن يقال فى كلها . إلا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقدًا إذا تجرد منها ، وهى قوة التمييز الفطرية ، تلك القوة التى توجد لنفسها قواعد ولا توجدها القواعد ، والتى تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين . فالناقد الذى ينقد حسب القواعد التى وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشىء ؛ إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع والصحيح من الفاسد لما كان من حاجة إلى النقد والناقدين ، بل كان من السهل على كل قارىء أن يأخذ تلك القواعد ويطبق عليها ما يقرأه . لكننا فى حاجة إلى الناقدين لأن أذواق السواد الأعظم منا مشوهة بخرافات رضعناها من ثدى أمسنا وترهات اقتبلناها من كف يومنا ، فالناقد الذى يقدر أن ينتشلنا من خرافات أمسنا وترهات يومنا والذى يضع لنا محجة لندركها فى الغد هو الرائد الذى سنتبعه والحادى الذى سنسير على حدوده» .

ومن الواضح أن مثل هذا المنهج النقدى لا يكفى بالتفسير والتقييم ، بل من الممكن أن ينتهى إلى خلق أدبى مبتكر على نحو ما يؤكده نعيمة فى المقال نفسه بقوله : «إن الناقد مبدع عندما يرفع النقاب فى أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه فكم سألت من هذا القبيل . ليت شعرى هل درى شكسبير يوم خط روايته وأغانيه أنها ستكون خالدة ؟ أم تراه وضعها يقضى بها حاجة وقتية ظن أنها ماتت بموته؟ إننى من الذين يرجحون الرأى الثانى لذلك يجلون الناقدين الذين (اكتشفوا) شكسبير بعد موته إجلالهم للشاعر نفسه ، إذ لولاهم ما كان لنا شكسبير . وفى اعتقادى أن الروح تتمكن من اللحاق بروح كبيرة فى كل نزعاتها وتجوالها فتسلك مسالكها وتستوحى موحياتها وتصعد وتهبط صعودها وهبوطها لروح كبيرة مثلها . ثم إن الناقد مولد لأنه فيما ينقد ليس فى الواقع إلا كاشفا نفسه ، فهو إذا استحسن أمرًا لا يستحسنه لأنه حسن فى ذاته ، بل لأنه ينطبق على آرائه فى الحسن . وكذلك إذا استهجن أمرًا فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية . فللناقد آراؤه فى الجمال والحق ، وهذه الآراء هى نبات ساعات جهاده الروحى ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها» .

المقاييس الأدبية :

المنهج الذى يرتضيه نعيمة إذن هو المنهج التأثرى الذاتى ، فلكل ناقد غرباله الذى يتفاوت دقة واختلالا ، ومع ذلك فهناك مقاييس عامة يستطيع الناقد أن يعثر عليها إذا ما تأمل وظيفة الأدب فى الحياة ، والحاجات الإنسانية التى يجب أن يشبعها .

وهذه الحاجات هى ما أخذ ميخائيل نعيمة يبحث عنه فى مقاله عن «المقاييس الأدبية» .

ولو أننا عدنا إلى تلك الفترة التاريخية التى كتب فيها نعيمة كتابه «الغربال» لنحاول أن نتحسس الحاجات التى كان العرب يطلبون إلى الآداب والفنون عندئذ اشباعها- لوجدنا أن تلك الحاجات إنما كانت تنبع عن الذات الفردية التى أخذت تنفتح وتسعى إلى تأكيد وجودها فى زمن أخذ الوعى القومى ينتشر فيه فيعكس على الأفراد إحساسًا قويا بذواتهم ورغبة عارمة فى تأكيد تلك الذوات ، وبخاصة بعد أن اطلعوا على الآداب الغربية وعلى الشعر الغربى بالذات ، وأحسوا فيه بنبض قائليه ، حتى لترى الاتجاه الرومانسى عند الغرب يستهوى أفئدتهم المتعطشة إلى الحرية وإلى التعبير عن الذات ، مما جعل الدعوة إلى التجديد فى الشرق العربى وفى المهاجر تلتقى تلقائيا عن دعوة واحدة هى الدعوة إلى شعر الوجدان الذاتى .

واستطاع الناقد الحساس ميخائيل نعيمة أن يتخذ من روحه بؤرة تتجمع فيها حاجات عصره الفنية الجديدة واتخذ من هذه الحاجات مقاييس عامة للأدب ولخص تلك الحاجات فى أربع :

«أولا : حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس ، وفوز ، وفشل ، وإيمان ، وشك ، وحب وكره ، ولذة وألم ، وحزن وفرح ، وخوف وطمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثيرات» .

ثانيًا : حاجتنا إلى نور نهتدى به فى الحياة . وليس من نور نهتدى به غير نور الحقيقة ، حقيقة ما فى نفسنا وحقيقة ما فى

العالم من حولنا . فنحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة لسنا ننكر أن فى الحياة ما كان حقيقة فى عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر» .

«ثالثًا : حاجتنا إلى الجميل فى كل شىء . ففى الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإنا وإن تضاربت أذواقنا فى ما نحسبه جميلا وما نحسبه قبيحًا لا يمكننا التعامى عن أن فى الحياة جمالا مطلقًا لا يختلف فيه ذوقان» .

«رابعا : حاجتنا إلى الموسيقى . ففى الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه . فهى تهتز لقصف الرعد ولخرير الماء ولحفيف الأوراق ، لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة وتأنس بما تألف منها» .

ثم يظهر ميخائيل نعيمة طبيعة هذه المقاييس وتفاوتها بتفاوت الأفراد فى الدرجة لا فى الجوهرفيقول :

«هذه بعض حاجاتنا الروحيةإن لم تكن أهمها ، وهى معنا فى كل حين ، فهى وإن تنوعت فى الناس بتنوع الأفراد والشعوب والأزمنة والأقطار لا تتنوع بجوهرها بل بدرجات شدتها وقوة شعورنا بها . وهى المقاييس الثابتة التى يجب أن نقيس بها الأدب فتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها ، ويكون أثمنه أجلاه بيانًا وأغناه حقيقة وأطلاه رونقًا وأشجاه وقعا» .

ومن البين أن كل هذه المقاييس إنما تنبع من الذات الفردية ، وهى تستند إلى حاجات لا ترضى جميع المذاهب الأدبية التى تصطرع اليوم فى العالم . فمن تلك المذاهب من يريد من الأدب أن يفصح عن روح الجماعة ومطالبها ومشكلاتها لا عن الذوات

الفـردية ، ومنهـا من لـم يعـد يقـتنع من الأدب بإشـبـاع حـاجـات روحـيــة بل يطالبـه بأن يهـدى الروح ذاتهـا عن طريق الإيحـاء ، ويخـرجـهـا من الذاتيـة إلى الغـيـرية ومن الأثرة إلى الإيثـار ، ومن الشكوى والتـشـاؤم إلى الأمل والتـفـاؤل ومن الخـوف واليـأس إلى الثقة والاستبشار - ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نتنكر لحقيقة هذه الحاجات التى يدعونا صاحب الغربال بحق إلى أن نتخذ منها مقاييس للأدب ، وقد تدخلها النسبية ولكنها مع ذلك لا يمكن أن تنفصل عن الحياة التى لا نعرف لها فى النهاية من بؤر غير الذوات الفردية ، التى أصبحت النوازع المنبعثة من طبيعتها تختلط وتنصهر مع النوازع التى تنعكس فيها من المجتمع .

ولا أدل على عـمق مـا فى هذه المقـاييس من نسـبيـة من أن نلاحظ أن الداعى إليها من أنصار المنهج التأثرى الذاتى النقد لا المنهج الموضوعى شبه العلمى وبالفعل نرى ميخائيل نعيمة يهاجم عـروض الخليل بن أحـمـد فى مـقـاله عن «الزحـافـات والعلل» ؛ هجومًا عنيفًا ويتهمه بأنه قد حول الشعر العربى إلى نظم لا ينبض بفكر أو حياة ، مع أنه من المؤكد أن العروض ليس هو المسئول عن ذلك . فالعروض ما هو إلا مجموعة من القواعد التى تحدد وتصحح القوالب الموسيقية للشعر ، ونحن فى حاجة إلى الموسيقى كما يقول ميخائيل نعيمة نفسه ، وقد لا ترضينا هذه القوالب أو تلك ، ولكننا لا نستطيع أن نغفل العنصر الموسيقى فى الشعر ، لا لأنه يطربنا فحسب ، بل لأنه وسيلة من وسائل الأداء لا تقل أهمية عن الألفاظ والتراكيب ، بل لأنه وسيلة من وسائل الأداء لا تقل أهمية عن الألفاظ والتراكيب ، بل قل تفوقها ، لأن النغم كما يقـول ابن عـبـد ربه «فـضل فى المنطق لم يقـدر اللسـان على

استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع» أى أن النغم وسيلة للتعبير عن ظلال المعانى وألوانها النفسية المتباينة من حزن إلى فرح ومن غبطة وتوثب إلى كآبة وانقباض . وإذا كان بعض أدباء المهجر قد ثاروا على عروض الشعر العربى ، ونادوا بالشعر المنثور وجاراهم فى ذلك أدباء المشرق من أمثلة الآنسة مى والأستاذ حسين عفيف فإن هذه الدعوة لم يطل عمرها ، وذلك لأنها على الأقل لم تشبع حاجتنا إلى الموسيقى حتى رأينا شباب شعرائنا المعاصرين يعدلون عنها إلى محاولة جديدة لم يفصل فيها الزمن بعد وهى محاولة اتخاذ التفعلية وحدة موسيقية بدلا من البيت ، وعلى العكس من ذلك نعتقد أن التحلل من القافية الموحدة أمر استطاع ذوقنا العربى أن يقبله بل استطاع أيضًا أن يتحلل من وحدة الوزن فى المطولات وبخاصة فى المسرحيات الشعرية .

ومن البديهى أننا لا نعترض على مهاجمة الأستاذ ميخائيل نعيمة لعروض الخليل والتهكم به تعصبا لهذا العروض فى ذاته بل تعصبا لموسيقى الشعر التى تعتبر من مقوماته الأساسية التى إذا فقدها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التى تميزه عن النثر الذى لابد هو الآخر أن تكون له موسيقاه ، وأن يكون له إيقاعه النفسى ، ولكنها موسيقى وإيقاع يختلفان فى نسقهما أكبر الاختلاف عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة وعن إيقاعه المنظم المحدد على نحو ما أوضحناه فى مقالنا المنشور بالعدد السابق من هذه المجلة عن «الشعر العربى – غناؤه وإنشاده ووزنه» .

وأخيرًا وليس آخرًا نود أن نسترعى النظر إلى هذه المقاييس

الجديدة التى حاول أن يؤكدها الأستاذ ميخائيل نعيمة ورجال جيله كلهم من أمثال العقاد والمازنى إنما تنصرف أولا وقبل كل شىء إلى الشعر ، بل إلى فن محدد من فنون الشعر هو الشعر الغنائى الذى ورثناه عن أجدادنا العرب وأخذ نقادنا ومفكرونا يقتتلون حوله خلال الربع الأول من هذا القرن بل إلى سنوات بعد ذلك ، مغفلين فنونا أخرى أخذت تظهر فى أدبنا المعاصر مثل فن المسرحية الشعرية وفن القصة والأقصوصة وفن السيرة وفن المقالة فهذه كلها فنون لا نكاد نعثر على آراء فيها وفى مناهج نقدها عند نقاد الجيل السابق .

معركة اللغة:

ومشكلة أخرى خطيرة عرض لها الناقد ميخائيل نعيمة فى غرباله هى مشكلة اللغة حيث أخذ يهاجم فى مقاله «نقيق الضفادع» الأدباء والنقاد المتزمتين فى اللغة وقواعدها وعلومها ، ويرى فى تزمتهم هذا ما يشبه نقيق الضفادع . وعنده أن اللغة ما هى إلا مجرد رموز كغيرها من الرموز التى استخدمتها ولا تزال تستخدمها الإنسانية كوسيلة للإفصاح عما يختلج فى النفس من فكر أو إحساس وحسبها أن تستطيع أداء هذه الوظيفة ، بل من الخير تبسيط تلك الرموز إلى أقصى حد مستطاع ، لأنها كلما ازدادت تبسيطا ازدادت قدرة على تحقيق وظيفتها فى نقل الفكر والإحساس من نفس إلى نفس .

هذه هى نظرة الأستاذ ميخائيل نعيمة إلى اللغة ، ومن حسن الحظ أنها ظلت نظرة نظرية فلم يخرج هو نفسه ولا خرج زملاؤه من أدباء المهجر على لغتنا الفصحى وقواعدها ، وإن كانوا قد

جددوا أحيانا كثيرة كما جدد بعض إخوانهم فى الشرق من وسائل أدائها التعبيرى وتركيباتها اللغوية فضلا عن مفردتها .

وناقدنا المثقف ميخائيل نعيمة وإخوانه من أدباء المهجر الأفذاذ لا يمكن أن يغيب عنهم أن قواعد اللغة ليست قيوداً متطفلة ، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية وإذا كانت ألفاظ اللغة هى رموز التعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم فإن أدوات الإعراب هى وسائل التعبير عن العلاقات التى تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية وإخبار وإنشاء وتحديد زمنى ونوعى للأحداث . واللغة التى تتهاون فى قواعدها إنما تتهاون فى أهم جانب من جوانب وظيفتها وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات .

وفضلا عن كل ذلك فإن اللغة إذا كانت تنزل إلى مستوى الرموز فى التعبير عن بعض الحقائق العلمية والرياضية فإنها كثيراً ما ترتفع إلى مستوى الغاية فى الأدب ، وذلك لأن الأدب إنما يتميز كثيراً عن غيره من الكتابات بأنه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس بل يهدف أحيانا كثيرة إلى ما نسميه بالتصوير البيانى ، وقد تتركز عملية الخلق الأدبى فى هذا التصوير ذاته وبذلك لا تصبح اللغة مجرد أداة للتعبير أو التقرير بل تصبح كالرخام الذى ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التى يلون بها المصور رسومه .

وأما عن نوع اللغة التى يستخدمها الأديب فنحن مع الأستاذ ميخائيل نعيمة فى تفضيله اللغة الحية السلسلة عن اللغة الحوشية الميتة ، كما أننا معه فى الدعوة إلى التجديد فى طرائق التعبير والتصوير فى أنواع التنغيم والتلحين اللغوى ما استطعنا إلى ذلك

سبيلا متحكمين دائما إلى إحساس المرهفين المثقفى الأذواق من أدبائنا ونقادنا وفنانينا .

وعلى هذا الأساس وفى ضوء هذه الحقائق ترانا نتفق مع الأستاذ عباس محمود العقاد عندما حرص فى المقدمة التى كتبها «للغربال» على أن يوضح مخالفته لرأى الأستاذ نعيمة فى مشكلة اللغة فقال : «أما كلمتى أنا ففى خلاف صغير بينى وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الإتقان بيننا فى غير هذا الموضع عظيم وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ ما دام الغرض الذى يرمى إليه مفهومًا ، واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيدا ويعن له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات ، وارتجالها وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الزملاء الفضلاء ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تنقيح وتعديل ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل .

«فرأيى أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يعنى فيه مجرد الإفهام . وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأرقى من الصواب ، وأن مجاراة التطوير فريضة وفضيلة ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا ، وأن التطور إنما يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها ؟؟

«ومع هذا يلوح لى أن الخلاف بيننا خلاف فى التطبيق لا فى

الجوهر ، لأن المؤلف الألمعي يعرف العلاقة بين اللفظ والمعنى أحسن تعريف فلا يجوز باللفظ ولا بالمعنى عن حده فى البلاغة . وله فى هذه المجموعة أقوال فى هذا المعنى منها قوله فى بلاغة شكسبير : «إن بين أفكاره وأكسيتها اللغوية ترابطًا هو غاية فى الدقة والفن وهذا الترابط هو ما يكسبها جلالها الملوكى وسلاستها السحرية ورنتها الموسيقية ، ومن ترجمها دون جلالها وسلاستها ورنتها يكون كمن أخذ من الشجرة ساقها بعد أن عراه من الفرع والغصون والأوراق ، وليس يقول قائل من عشاق البلاغة اللفظية غير ذلك فى هذا الصدد ولا أكثر من ذلك» .

بين العامية والفصحى :

لم يجد إذن أدباء المهجر وشعراؤه عن الفصحى فى تأليف ما أغنوا به أدبنا المعاصر من شعر جيد ، ولا تمردوا على قواعد تلك اللغة بحيث لم يتمخض هجوم الأستاذ ميخائيل نعيمة عن نتائج تطبيقية ، وذلك فيما عدا مسرحية «الآباء والبنون» التى فضل الأستاذ ميخائيل نعيمة أن ينطق شخصياتها باللغة الفصحى حينًا والعامية حينا آخر وفقًا لمقتضى مستوياتهم الثقافية وقال فى ذلك :

«إن أكبر عقبة صادفتها فى تأليف «الآباء والبنون» وسيصادفها كل من طرق هذا الباب سواى هى اللغة العامية والمقام الذى يجب أن تعطاه فى مثل هذه الروايات وفى عرفى - وأظن الكثيرين يوافقون على ذلك - أن أشخاص الرواية يجب أن يخاطبوا باللغة التى تعودوا أن يعبروا بها عن عواطفهم وأفكارهم وأن الكاتب الذى يحاول أن يجعل فلاحًا أميًا يتكلم بلغة الدواوين الشعرية والمؤلفات اللغوية يظلم فلاحه ونفسه وقارئه وسامعه ، لا بل يظهر أشخاصه

فى مظهر الهزل حيث لا يقصد الهزل ، ويقترف جرما ضد فن جماله فى تصوير الإنسان حسبما نراه فى مشاهد الحياة الحقيقية . وهناك أمر آخر جدير بالاهتمام متعلق باللغة العامية وهو أن هذه اللغة تستر تحت ثوبها الخشن كثيرًا من فلسفة الشعب واختباراته فى الحياة وأمثاله واعتقاداته التى حاولت أن تؤديها بلغة فصيحة لكنت كمن يترجم أشعارا وأمثالا عن لغة أعجمية ، وربما خالفنا فى ذلك بعض الذين تأبطوا القواميس ، وتسلحوا بكتب الصرف والنحو كلها قائلين : إن كل الصيد فى جوف الفرا وأن لا بلاغة أو طلاوة فى اللغة العامية لا يستطيع الكاتب أن يأتى بمثلها بلغة فصحى ، فلهؤلاء ننصح أن يدرسوا حياة الشعب ولغته بإمعان وتدقيق» .

«الرواية التمثيلية من بين كل الأساليب الأدبية لا تستطيع أن تستغنى عن اللغة العامية . وإنما العقيدة هى أننا لو اتبعنا هذه القاعدة لوجب أن نكتب كل رواياتنا باللغة العامية . إذ ليس بيننا من يتكلم عربية الجاهلية أو العصور الإسلامية الأولى ، وذلك يعنى انقراض لغتنا الفصحى . ونحن بعيدون عن أن نبتغى هذه الملمة القومية . فأين المخرج ؟ .

وعبثًا بحثت عن حل لهذا المشكل فهو أكبر من أن يحله عقل واحد . وجل ما توصلت إليه بعد التفكير هو أن أجعل المتعلمين من أشخاص روايتى يتكلمون لغة معربة والأميين اللغة العامية لكننى أعترف بإخلاص أن هذا الأسلوب لا يحل العقدة الأساسية فالمسألة لا تزال بحاجة إلى اعتناء أكبر من رجال اللغة وكتابها» .

وصدق ميخائيل نعيمة فى تحفظه الأخير ، فالمشكلة أعقد

وأخطر من الحل الذى ارتضاه ، وهو حل يطابق تماما الحل الذي اهتدى إليه كاتبنا المسرحى الآخر فرح أنطون وأوضح بواعثه فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته «مصر الجديدة ومصر القديمة» ، وفى رأينا أن هذه المشكلة يمكن أن تزول وتصبح لا وجود لها إذا صححنا فهمنا لطبيعة الفن المسرحى الذى لا يهدف إلى استنباط لسان مقال شخصياته الروائية بل لسان حالها . والواقعية أو الطبيعية التى نسعى إلى إبرازها فى الفن المسرحى ليست واقعية أو طبيعية اللغة بل واقعية أو طبيعية النفس البشرية ببعديها السيكولوجى والاجتماعى . فالمهم هو أن تنطبق الشخصيات بمكنون روحها ، وسيان بعد ذلك أن يكون تعبيرنا عن هذا المكنون بالعامية أو الفصحى . والذى يرجح لدينا الفصحى على العامية ليس داعى القومية العربية وحده بل إنه أيضا داع فنى هو أن اللغة الفصحى أقدر على التعبير عن الكثير من الأحاسيس العميقة التى قلما تستخدم لهجاتنا العامية فى التعبير عنها ، وبخاصة إذا ذكرنا أن الكثير من لهجتنا العامية قد يظل استخدامه مقصورًا على التعبير عن حاجات حياة بدائية ظلت متخلفة عشرات بل مئات السنين نتيجة للعوامل التاريخية المعروفة ، وربما كان هذا هو السبب فى ألا نرى اليوم أدباءنا يكتبون المسرحيات الجدية باللهجة العامية التى يقصرون عادة استخدامها على مسرحيات الكوميديا المحلية الخفيفة .

النقد التطبيقى :

وفى ضوء هذا المنهج النقدى العام تناول الأستاذ ميخائيل نعيمة عددا من المؤلفات الأدبية المعاصرة شعرًا ونثرًا بالنقد التطبيقى فى عدد من المقالات التى نشر أهمها فى الغربال ، وفى

رأينا أن مقالات النقد التطبيقى التى نشرت بالغربال هى المقالات الأكثر لصوقًا بمنهج نعيمة العام وهو المنهج التأثرى الذاتى الذى دعا إليه نعيمة وهو لا يزال فى عنف الشباب ، فتجهم أيما تجهم كما سبق أن قلنا لأدب البعث التقليدى ، وابتهج أيما ابتهاج باتجاه التجديد الأدبى الذى ساهم من أصحاب «الديوان» فى الدعوة إليه دعوة حارة عنيفة نخشى ألا تكون خالصة دائمًا من التحامل ، وعلى نحو ما نحس فى نقد نعيمة العنيف لقصيدة شوقى فى مقاله المعنون بـ «الدرة الشوقية» بالرغم من أن هذه القصيدة بالذات قد تضمنت عددًا من النغمات الرائعة الصفاء النابضة بحرارة الحياة مثل فرحته بالعودة إلى وطنه فى نهاية الحرب العالمية الأولى بعد نفيه خلالها إلى إسبانيا فى قوله :

فيا وطنى لقيتك بعد يأس   كأنى قد لقيت بك الشبابا

مستقبل الأدب العربى :

وأخيرًا لا نحب أن نختتم هذا المقال عن ميخائيل نعيمة الناقد الأدبى الممتاز الذى ساهم بغرباله فى توجيه أدبنا المعاصر وجهته الحديثة مساهمة قوية لا تكاد تعدلها غير مساهمة «الديوان» ، دون أن نشير إلى مقال فلسفى قيم منشور فى كتابه «دروب» تحت عنوان «ماهية الأدب ومهمته» وفيه يقول بحق عن مستقبل الأدب العربى :

«والأدب فى دنيا العرب ما بلغ بعد أشده ولن يبلغه حتى تكون لنا أمور ثلاثة :

١ – لغة سلسلة القياد .

٢ – أمة لا تعانى – فى جملة ما تعانى – مركب النقص .

٣ – حرية الكلمة .

تكوين نعيمة:

ولا يتبقى لكى نلم بحقيقة نعيمة النقدية إلماما كاملا إلا أن نلقى بعض الضوء على تكوينه الثقافى والروحى ، وهو ذلك التكوين الذى لابد أن يتضح فى نقده مادمنا قد قررنا أنه يؤثر منهج التأثرية الذاتية ويؤمن بأن لكل ناقد غرباله الذى يستمده من ذات نفسه .

وتكوين ميخائيل نعيمة الروحى والثقافى تكوين غنى معقد ، فهو يجمع فى ثقافته بين الشرق وتراث الغرب ، بل يجمع بين التراث الأوروبى الأمريكى والتراث الروسى بسحره الصقلى ، وروحانيته الناقدة التى نحسها عند أعلامه ، وبخاصة عند تولستوى ودستوفسكى اللذين يلوح لنا أن ميخائيل نعيمة قد تمثل روحيهما منذ شبابه الغض .

وأما عن تكوين ميخائيل نعيمة الروحى وهو التكوين الأبعد غورًا فى نفسه من التكوين الثقافى ، بل هو التكوين الذى نفذ إلى أعماق روحه وأخذ ينمو معه ويعمق على مر الأيام والتقدم فى الحياة ، فهو بلا ريب التكوين الذى تغذى بلباب المسيحية الرحيمة وما فى كتبها المقدسة ، وبخاصة العهد القديم ، من آيات شعرية نافذة التعبير السحرى ، فى مثل «المزامير» و«سفر الجامعة» و«سفر أيوب» و«نشيد الإنشاد» ولقد تأملنا فى كل مقال من مقالات نعيمة فلم نجد واحدًا منها يخلو من تعبير شعرى دينى أو من آية أو بضع آيات برمتها . ولا أظننى شعرت بمثل هذا الإحساس الشعرى الجميل عند قراءاتى لأحد من رجال أدبنا العربى المعاصر مثلما أحسست عندما قرأت أو أقرأ لميخائيل نعيمة أو للمرحوم إبراهيم عبد القادر المازنى أو جبران خليل جبران .

أكتفى هنا للتدليل على صدق إحساسى باتخاذ مقال نعيمة عن «عواصف» جبران مثلا ، حيث وقعت فى هذا المقال على آيتين من آيات الكتاب المقدس وردا فى سياق حديثه على نحو يكاد يكون تلقائيا . والآية الأولى من سفر الجامعة وهى عبارة باطل الأباطيل وقبض الريح فى قوله : «هذه هى غاية الوجود فى نظر جبران – الطموح إلى ما وراء الوجود – أما كل ما من شأنه أن يقتل أو يخدر هذا الطموح فباطل الأباطيل وقبض الريح (باطلة هى المدينة وكل شىء فيها) «والآية الأخرى من قول المسيح وهى : «إذا لا يختفى مصباح تحت مكيال ولا مدينة على رأس جبل» . فى قوله : «غير أن الأمم العربية بل الآداب العربية وإن أنكرت جبران عامًا ستقدس ذكره أجيالا ، إذ لا يختفى مصباح تحت مكيال ولا مدينة على رأس جبل» .

همس نعيمة:

وفوق كل ذلك فإننى قد أخذت أحس كلما توثقت صلتى الروحية بميخائيل نعيمة وأدبه أن مصدر ما سميته فى كتابى «فى الميزان الجديد» بالهمس فى شعره وفى شعر عدد من إخواننا شعراء المهجر إنما هو روحانية المسيحية وما فى كتبها المقدسة من شعر مرهف هامس ، حتى لنراه هو نفسه يختار لديوانه اسم «همس الجفون» وذلك لأن شعره يقع فى النفس موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس يؤنس النفس ويشعرها بالواجب الوطنى همسا دون خطابة ولا تشدق ، والهمس عندى إحساس بالأدب المصوغ من الحياة كقطعة منها وهذا هو المقياس الأكبر الذى أرتضيه فى كتابى المذكور ، وها أنا أحس بعد أن فصلت القول فى منهج نعيمة النقدى بأنه يرتضيه معى ونعم الصحبة .

عبد الرحمن شكرى ناقداً

تحدثت فى أول مقال من هذه السلسلة عن الأستاذ ميخائيل نعيمة وكتابه «الغربال» ، وأوضحت أن حركة التجديد التى دعا إليها المهجريون ، ومثلها فى مجال النقد الأستاذ نعيمة فى غرباله ، وحركة التجديد التى دعا إليها شعراؤنا ونقادنا شكرى والمازنى والعقاد- أوضحت أن هاتين الحركتين قد نبعتا تلقائيا ، وسارتا متوازيتين ساعيتين إلى هدف موحد . دون أن تكون إحداهما وليدة للأخرى ، وإن تكن الحركتان تبادلتا التحية والتأييد ، والشد على اليد .

وحركة التجديد التى انبثقت بإقليمنا المصرى فى النصف الأول من هذا القرن قد اشترك فيها عمالقتنا الثلاثة شكرى والمازنى والعقاد ، بحيث يصعب فى كثير من الأحيان أن نميز نصيب أحدهما فى هذه الحركة من نصيب زميليه . وإذا كان عبد الرحمن شكرى قد خلف فى الشعر تراثا أكبر مما خلف فى النقد ، فزملاؤه ومعاصروه يحدثوننا بأن شكرى قد كان له فى التوجيه والنقد الشفوى ما لو دون لكونه تراثًا ضخمًا ، فيقول الأستاذ العقاد فى مقال نشره أخيرًا بمجلة الشهر :

«إن ما قاله شكرى لصحبه وتلاميذه فى توضيح رأيه لأضعاف ما كتبه أو نشره فى دعوته الأدبية ، لأنه كان مطبوعا على التعقيب الجامع الناقد على مطالعاته ومطالعات غيره ، يتناول الديوان أو الكتاب أو المقال فيجيل فيه بصره لحظة - ثم يلقيه وقد فرغ من وزنه وتقديره كما يفرغ الصير فى البصير من تقويم الجوهرة بعد لمحة

من بصره ولمسة من يديه ، فإذا اطلع سامعه بعد ذلك على الكتاب ، وعاود الاطلاع عليه مرة بعد مرة لم يكن ينتهى فيه إلى رأى أصدق من ذلك الرأى الذى فاه به شكرى فى جلسة واحدة ، وخيل إلى سامعه أنه من آراء البديهة والارتجال ، وإنما هو فى الواقع رأى الأناة المحفوظة لساعتها ، يظهر مع المناسبة الحاضرة كلما تحركت دواعيه» .

وبالرغم مما نشب بين شكرى والمازنى من خصام عنيف على أثر ما نشره شكرى فى مجلة «المقتطف» عن «انتحال المعانى الشعرية» ، حيث اتهم زميله بسرقة عدة معان بل عدة قصائد من الشعر الإنجليزى المنشور فى المجموعة الرائعة المعروفة باسم «الذخيرة الذهبية» golden treasury مما أثار المازنى ثورة عنيفة جعلته يصل فى الخصومة إلى حد اتهام شكرى بالجنون ، وتسميته بـ «صنم الألاعيب» فى المقالات التى نشرها عنه فى كتاب «الديوان» نقول : إن المازنى قد عاد رغم هذه الخصومة العنيفة إلى الاعتراف بفضل شكرى وريادته ، وذلك فى مقال نشره بجريدة السياسة فى ٥ من أبريل سنة ١٩٣٠ بعنوان «التجديد فى الأدب المصرى» حيث قال :

«وقل من يذكر الآن شكرى حين يذكر الأدب ويعد الأدباء ولكنه على هذا رجل لا تخالجنى ذرة من الشك فى أن الزمن لابد منصفه ، وإن كان عصره قد أخمله . ولقد غير زمن كان فيه شكرى هو محور النزاع بين القديم والجديد- ذلك أنه كان فى طليعة المجددين إذا لم يكن هو الطليعة والسابق إلى هذا الفضل ، فقد ظهر الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٧ إذا كانت الذاكرة لم

تخنى (الصحيح أنه ظهر سنة ١٩٠٩) وكنا يومئذ طالبين فى مدرسة المعلمين العليا ، ولكننى لم أكن يومئذ إلا مبتدئًا ، على حين كان هو قد انتهى إلى مذهب معين فى الأدب ، ورأى حاسم فيما ينبغى أن يكون عليه . ومن اللؤم الذى أتجافى بنفسى عنه أن أنكر أنه أول من أخذ بيدى وسدد خطاى ، ودلنى على المحجة الواضحة ، وأننى لولا عونه المستمر لكان الأرجح أن أظل أتخبط أعوامًا أخرى ولكان من المحتمل جدًا أن أضل طريق الهدى» .

وكتب فى عدد ١٢ من أبريل سنة ١٩٣٠ من الجريدة نفسها يقول : «وقد احتمل شكرى وحده فى أول الأمر وعكة المعركة بين القديم والجديد ، ثم يقول : «وشكرى رجل حساس رقيق الشعور سريع التأثر وهو بطبعه أميل إلى اليأس ، فشق عليه أن يظل يدأب وليس من يعنى به ، وأن يقضى خير عمر ويرفع صوته بأعمق ما تضطرب به النفس الملهمة الحساسة ، وليس من يستمع إليه أو يعيره لفتة!» .

وفى عدد فبراير سنة ١٩٥٩ من مجلة «الهلال» نطالع للأستاذ العقاد مقالا عن «شكرى فى الميزان» يقول فيه : «لم أعرف قبله ولا بعده أحدا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعا على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى ، ولا أذكر أننى حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علمًا به وإحاطة بخير ما فيه وكان يحدثنا أحيانا عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها ، ولا سيما كتب القصة والتاريخ» .

وعند تحديد أو محاولة تحديد مكانة شكرى فى حركة التجديد فى أدبنا العربى المعاصر لا مفر من أن نعطى الأهمية الأولى

لإنتاجه الشعرى الذى حقق فيه ما يمكن أن نسميه مذهبًا جديدا فى تراثنا الشعرى ، وهو المذهب الذى أخبرنا المازنى أنه كان قد انتهى إليه وهما لا يزالان طالبين بمدرسة المعلمين العليا . وبفضل هذا المذهب الذى حققه شكرى فعلا فى الدواوين السبعة التى نشرها فى الفترة التى تقع بين سنة ١٩٥٩ وسنة ١٩١٨ يحق لشكرى أن يحتل مكانه بين نقاد الأدب أيضًا وموجهيه . كما يجب علينا أن نحاول إيضاح خصائص هذا المذهب الجديد فى شعره ، وإن كنا لحسن الحظ نستطيع أن نعثر فى مقدمات دواوينه ، وفى بعض كتبه النثرية ، وبخاصة فى كتاب «التمرات» الذى طبع بالإسكندرية عام ١٣٣٥ هجرية فى ثمانين صفحة من القطع المتوسط ، ثم فى عدد من المقالات والبحوث التى نشرها فى عدد من الصحف والمجلات مثل «البيان - والمقتطف - وأبوللو - وغيرها» - نستطيع أن نعثر فى كل هذه الكتابات النثرية على عدد من خصائص هذا المذهب الجديد بل وعلى جوهره .

المذهب الوجدانى :

ومن المؤكد أن عبد الرحمن شكرى قد أعطانا جوهر المذهب الشعرى الجديد الذى دعا إليه فى البيت الذى وضعه على غلاف أول ديوان أصدره فى سنة ١٩٠١ وهو :

ألا يا طائر الفردو س إن الشعر وجدان

وذلك لأن شعراء الجيل الذى تلا شعراء البعث التقليدى ، وعلى رأسهم عبد الرحمن شكرى كانت تضاريس الحياة ، وثقافتهم الشعرية الواسعة فى الآداب الأوروبية ، وعلى الأخص الآداب الإنجليزية ، توحى إليهم بأن وظيفة الشعر الأساسية هى -

وكما يجب أن تكون – التعبير عن وجدان الشاعر الذاتى ، حتى ليرى أنه من السخف أن يظل الأدباء والشعراء مؤمنين بتقسيم الشعر إلى أبواب أو فنون ، كالوصف والحكمة والغزل والمدح والرثاء وما إليها ، لأن الشعر فى جوهره عاطفة . فيقول فى مقدمة الجزء الرابع من ديوانه : «ليس شعر العاطفة بابًا جديدًا من أبواب الشعر كما ظن بعضهم ، فإنه يشمل كل أبواب الشعر . وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الغزل وباب الوصف الخ ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة فى القصيدة الواحدة ، فإن منزلة أقسام الشعر فى النفس كمنزلة المعانى فى العقل ، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة ، بل إنها تتزاوج وتتوالد منه . فلا رأى لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النفس فى قفص وحدها . . . وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شعره تكلفا للحكمة ، فيأتى بأمثال من بطون الكتب وأفواه العامة نصفها حق ونصفها باطل ، ثم يصوغها شعرًا من غير أن يكون قد أحس ، لذعها فى ذهنه ولا شعر بقيمتها . وإن شر الحكمة أن يتكلفها الوزانون ، وإنما حكمة الشعر تبدو فى كل قسم من أقسام شعره سواء فى فن الغزل أو الوصف أو الرثاء» وهو بعد أن يخلص إلى هذه الحقيقة الكبرى أعنى العاطفة التى يتكون منها جوهر الشعر والتى بدونها لا يسمى شعرًا لا يبالى بعد ذلك بالمذهب الفلسفى الذى يمكن أن يصدر عن الشاعر فيقول : «والشاعر لا يسير على رأى واحد لا يتعداه ، فإن المذاهب الفلسفية أزياء تأتى وتروح مثل باريس ، والنفس أعظم من أزيائها» . وهو كزملائه من شعراء هذا المذهب الجديد يهاجم شعر المناسبات الذى كان سائدا

عندئذ فى المدرسة التقليدية فيقول . «وبعض القراء يهذى بذكر الشعر الاجتماعى ، ويعنى شعر الحوادث اليومية مثل افتتاح خزان أو بناء مدرسة أو حملة جراد أو حريق . . . فإذا ترفع الشاعر عن هذه الحوادث اليومية ، قالوا . ماله؟ هل نضب ذهنه؟ أو جفت عاطفته؟ . .» .

والواقع أن عبد الرحمن شكرى قد صدر فى دواوينه السبعة ، وفى خواطره النثرية المتعددة التى جمعها فى كتبه الثلاثة «الاعترافات» و«الصحائف» و«التمرات» وفى« مقالاته التى لم تجمع فى كتب – عن مذهب جمالى موحد هو مذهب التأمل ، أو كما سميناه فى الحلقة الأولى من كتابنا عن «الشعر المصرى بعد شوقى» مذهب الاستبطان الذاتى ، وهو مذهب يجمع بين التأمل الفكرى والإحساس العاطفى الحار ، فكل خاطرة من خواطره لها لونها العاطفى الخاص النابع من نفس فكرى ، وعاطفته الحارة القلقة الجانحة فى الأغلب الأعم إلى التشاؤم والتمرد العنيف . وإن يكن تمردًا خاليًا لسوء الحظ من الصلابة والعزم والعناد والثقة بالانتصار ، سواء فى هذه الحياة أو فى الحياة الأخرى ، حتى لأذكر بقولى : وبمراجعة دواوين شكرى نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبيه المازنى والعقاد . ونعنى بهما : التيار العاطفى الشاكى المتمرد المتشائم وهو تيار المازنى فى شعره قبل أن يتحول إلى ناثر سافر ، ثم التيار الفكرى الذى تميز به العقاد فى شعره العقلى الإرادى الواعى بما يريد . وكأن كلا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكرى التيار الذى يلائم طبيعته . وأما شكرى فقد احتفظ بالتيارين ، وسلط أحدهما على الآخر ، ومن هذا التسليط نبعت مأساة حياته فهو شاعر عاطفى حساس ،

ولكنه سلط عقله على عواطفه ومشاعر حياته وما فيها من رغبة وتلهف . وبذلك جاء شعره أصيلا متميزًا بطابعه الخاص ، فهو لا يمكن أن يوصف بأنه عاطفى ، ولا بأنه شعر عقلى ، ولكنه شعر ذو طابع خاص يمكن أن نصفه بأنه شعر التأملات النفسية ، أو الاستبطان الذاتى» .

الخصائص الفنية :

هذا هو جوهر المذهب الشعرى النقدى الجديد الذى دعا إليه شكرى ، أو هذا هو اتجاهه العام ، أما الخصائص الفنية لهذا المذهب ففى رأينا أن خير مرجع نستطيع أن نلتقطها منه هو المقدمة الطويلة نسبيا التى كتبها شكرى للجزء الخامس من ديوانه بعنوان «فى الشعر ومذاهبه» وهى مقدمة قيمة نقتطف منها الفقرات الهامة الآتية :

١ - «يمتاز الشاعر العبقرى بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغبًا فى أن يفكر كل فكر ، وأن يحس كل إحساس» .

٢ - «الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها والفكر وتقلباته والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية» .

٣ - «التشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير ، وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة» .

٤ - «إن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية» .

٥ - «أجل المعانى الشعرية ما قيل فى تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب الجسم» .

٦ - «الشعر هو ما أشعرك ، وجعلك تحس عواطف النفس إحساسًا شديدًا ، لا ماكان لغزًا منطقيًا أو خيالا من خيالات معاقرى الحشيش ، فالمعانى الشعرية هى خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ، وليست المعانى الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات الفاسدة والمغالطات السقيمة كما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح» .

٧ - «قد يغرى العبقرى باستخراج الصلات المتبينة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها» .

٨ - «إن قيمة البيت فى الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذًا خارجًا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها» .

٩ - «ينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة» .

١٠- «مثل الشاعر الذى يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذى يجعل كل نصيب من أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيبًا واحدا ، وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه ، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يميز بين ما يتطلبه كل موضوع ، فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل وهى مغالطة كبيرة ، إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصا من العاطفة» .

١١- «للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء كان غريبًا أو معهودًا أليفًا ، وليس له أن يتكلف بعض الأساليب ، ولا

أنكر أن الشعر من قواميس اللغة ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس وعاطفة الغريب الذائعة بين فئة خاصة منها هى رد فعل سببه هو ولوع شعراء القرنين الماضيين بالركيك من العبارات والأساليب . وقد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة ، ويحس أن كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة ، وهذا يؤدى إلى ضيق الذوق وفوضى الآداء فى الأدب- وقد تكون العبارة الملأى بالكلمات العربية أخس أسلوبا وديباجة ، وأقل متانة من العبارة السهلة التى ليس فيها غير المألوف من الكلمات . فينبغى للشاعر المبتدىء أن يتطلب المتانة ، وألا يخلط بينها وبين الغرابة كى لا تضله الغرابة عن المتانة فيقنع بها . انظر مثلا إلى قول المتنبى :

عرفت الليالى قبل ما صنعت بنا   فلما دهتنى لم تزدنى بها علما

هذا أسلوب فخم جزل رائع متين ولكن ليس به غريب .

١٢- «إنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل فى الممالك العربية فى العصور الأخيرة ، فإن سنة التقدم تقتضى الاطلاع بما يستحدث فى الآداب والعلوم ، وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحًا كان أغرز اطلاعًا ، فلا يقصر همته على درس شىء قليل من شعر أمة من الأمم ، فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشرى والنفس البشرية ، وأن يكون خلاصة زمنه ، وأن يكون شعره تاريخًا للنفوس ومظهر ما بلغته فى عصره ، وما عجبت من شىء عجب من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حدًا فاصلا بين آداب الغرب وآداب العرب

زاعمين بأن هناك خيالا غربيًا وخيالا عربيًا . . . وإذا قرأ الشاعر العربى آداب الأمم الأخرى أكسبته قراءتها جدة فى معانيه وفتحت له أبواب التوليد ، فإن الشاعر الكبير كى يعبر عما فى نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبق بعضها مكتومًا مجهولا ، لابد أن يجدد ذهنه دائمًا بالاطلاع وأن يحرك به نفسه وأن ينوع ذلك الاطلاع ، فإن شره الإحساس والتفكير هو ميزة العبقرى . ومذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس العناصر الأخرى التى غمرت أمم العالم وأنشأت لها حضارة وعلومًا وفنونًا ، فإن درسها يوسع عقولنا ، ويجدد آمالنا وقوانا ، ويهيىء بعض وحى ذكائنا ويعلى خيالنا ، ولكن ينبغى ألا نكون ناقلين ، بل ينبغى أن نكون مفكرين باحثين فيها . ومن دلائل هلاك الأمم نظرها إلى حياة أجدادها واحتذاؤهم فيها احتذاء لا روح ولا قوة ولا ذكاء ولا فطنة» .

هذه بعض الأصول التفصيلية التى دعا إليها عبد الرحمن شكرى فى مذهبه الشعرى الجديد ، ولكننا عندما ننظر فى مدى تحقيقه لها فى شعره لا نستطيع أن نغفل أن عبد الرحمن شكرى كان نفسًا قلقة كثيرة الشكوك والهواجس معذبة بملكاتها ، ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بد من أن تصيب شعره أحيانا كثيرة بعدم الاستواء ، فتراه يرتفع أحيانًا إلى قمة الشعر ، بينما يهبط أحيانًا أخرى إلى مستوى النثر المسطح ، كما يتأرجح بين غزارة الرؤية الشعرية ، وبين غموض النفس والتواء العبارة ، ومع ذلك فإننا لا نرى مانعًا من أن نقر عبد الرحمن شكرى نفسه على مبدأ جدى سليم طالعناه له فى مقال نشره فى عدد يونيو سنة ١٩٣٣ من مجلة أبوللو تحت عنوان «نقد الطريقة الرمزية» وقد عبر عن هذا المبدأ بقوله فى

ص١١٩٦ : «منزلة الشاعر هى منزلة أحسن شعره ، هكذا يقيس الدهر أكثر الأمور ، فيشيد بالحسنات ويقبر السيئات إذا وجد للمحسنات مذيعًا» وكم لشكرى من روائع تستحق أن يذاع حسنها!

الخيال والوهم:

وكما حرص شكرى على أن يوضع مكان العقل ومكان العاطفة فى الشعر وضرورة المزج بينهما فى كل شعر أصيل جيد مؤثر ، نراه يحرص أيضًا على أن يميز بين الخيال Imrgination والوهم Fancy ، وهو تمييز يعترف الأستاذ العقاد بأن شكرى كان رائده ، بل يضعه فى ذلك فى مستوى كبار الأدباء والمفكرين العالميين ، إذ يلاحظ أن الخيال والوهم ملتبسان فى آراء النقاد ومختلطان حتى فى بدائع الجلة الفحول من الشعراء من الشرقيين والغربيين على السواء .

والواقع أن الخيال عند كبار الأدباء والشعراء قد كان دائمًا وسيلة لإدراك الحقائق التى يعجز عن إدراكها الحس المباشر أو منطق العقل ، بينما الوهم هروب من الواقع ومن الحقائق ، وتلفيق لصور محمومة تضل عن الحقائق بدلا من أن تهدى إليها . وقد أوضح شكرى هذا الفارق الجسيم بقوله : «إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التى بين الأشياء والحقائق ، ويشترط فى هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود ، وهذا النوع الثانى يغرى به الشعراء الصغار ، ولم يسلم منه الشعراء الكبار ، ومثله قول أبى العلاء :

واهجم على جنح الدجى ، ولو أنه   أسد يصول من الهلاك بمخلب

والصلة التى بين المشبه والمشبه به صلة توهم ليس لها وجود ، وكذلك قول أبى العلاء فى سبيل النجوم :

ضرجته فى دما سيوف الأعادى   فبكت رحمة له الشعريان

أى أعادى؟ وأى سيوف؟ فى مثل هذا البيت ترى الفرق واضحا بين التخيل والتوهم . وأما أمثلة الخيال الصحيح ، فهو أن يقول قائل إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء كما يقول البحترى :

كالكوكب الدرى أخلص ضوءه   حلك الدجى حتى تألق وانجلى

فهذا تفسير للحقيقة وإيضاح لها ، وكذلك قول الشريف :

فما للزمان رمى قومى فزعزعهم   تطاير القعب لما صكه الحجر

والقعب : القدح ، فهو يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء المكسور ، وهذا أيضا وتوضيح لصورة حقيقية من الحقائق وهى تفرق قومه . .» .

مشكلة التعبير الشعرى:

وكانت مشكلة التعبير الشعرى من أهم المشكلات التى درسها أصحاب المذهب الجديد وفى طليعتهم عبد الرحمن شكرى .

وجميع نقاد الغرب ، والنابهون من نقاد العرب يدركون أن التعبير الشعرى يتميز أصلا بأنه تعبير تصويرى لا تقريرى والتصوير فى حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور ، ولذلك نرى شكرى وأصحابه يعلقون على التشبيه فى نقدهم وشعرهم أكبر الأهمية ، باعتباره العمود الذى يقوم عليه ركن أساسى من أركان الشعر ، وهو ركن التعبير الذى يكون ديباجته .

وقد فطن شكرى إلى الوظيفة الرمزية الجديدة للتشبيه ، عندما قال : «إن الوصف الذى استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته

وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس وأقرب للعقل كان حقيقًا بالوصف . . وهكذا يوضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية ، لأنها مما ترى ؛ لا لسبب آخر . وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف الميكانيكى إذ أن وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقرونًا بعواصف الإنسان وخواطره وذكرياته وأمانيه وصلات نفسه . . . وإن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية . انظر مثلا إلى قول مويلك يرثى امرأته وقد خلفت له بنتًا صغيرة ، فقال يصف حالها بعد موت أمها :

فلقد تركت صغيرة مرحومة　　لم تدر ما جزعًا عليك فنجزع

فقدت شمائل من لزامك حلوة　　فتبيت تسهر أهلها وتفجع

وإذا سمعت أنينها فى ليلها　　طفقت عليك شئون عينى تدمع

فهو لم يعلمك شيئا جديدًا لم تكن تعرفه ، ولم يبهر خيالك بالتشبيهات الفاسدة والمغالطات المعنوية ، ولكنه ذكر حقيقته ، ومهارته فى تخيل هذه الحالة ووصفها بدقة . . ومن أمثال هذا النحو قول ابن الدمينة فى وصف حياء الحبيبة :

بنفسى وأهلى من إذا عرضوا له　　ببعض الأذى لم يدر كيف يجيب

ولم يعتذر عذر البرىء ولم تزل　　وبه سكتة حتى يقال مريب

مثل هذا الشعر يصل إلى أعماق النفس ويهزها هزا ، والشعر هو ما (أشعرك) وجعلك تحس عواطف النفس إحساسًا شديدًا .

وواضح من هذه الفقرة أن نظرة شكرى إلى التشبيه شديدة

الصلة بجوهر الشعر عنده كما سبق أن أوضحناه وهو العاطفة ، فهو لا يريد التشبيه لذاته أو لإظهار خاصة شكلية معينة فى الشبه أو صلة شكلية بين طرفى التشبيه ، وإنما يريد أن نجعل التشبيه وسيلة للتعبير عن أثر المشبه فى النفس ، أو الإيحاء بهذا الأثر ، وفى ذلك تتفق نظرته مع رمزية التعبير تمام الاتفاق ، كما تختلف تمام الاختلاف عن نظرة علماء البيان العربى التقليدية له .

وإنه لمن الخير أن نثبت هنا كيف أن الأستاذ عباس محمود العقاد قد تبنى هذا الفهم الجديد لوظيفة التشبيه فى الشعر ، وجعل منه أحد الأسلحة العنيفة التى هاجم بها شوقى وشعره فى «الديوان» حيث نراه يوجه إلى شاعرنا التقليدى الكبير الحديث قائلا :

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعدها ويحصى أشكالها وألوانها . وأنه ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه؟ وإنما مزيته أن يقول ما هو؟ ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به» .

«وليس هم الناس من التصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه ، وإذا كان وكذلك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر ، ثم شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعه وفكره صورة واضحة ، مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . فإن الناس جميعا يرون

الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا لغيره كان كلامه مضطربًا مؤثرًا ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نورًا ، فالمرآة تعكس على الوجدان إحساسًا بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورًا حيًا ووجدانًا تعود إليه المحسوسات ، كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية ، وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة ، وما أخال غيره كلاما أشرف منه إلا بكم الحيوان الأعجم» .

وهذا كلام رائع يدل على فهم صحيح لحقيقة الشعر كما يفهمه الغربيون ، وإن كنا نلاحظ أن يجمع ويمزج بين عدة مذاهب شعرية تتصارع ولا تزال تتصارع فى الغرب ، مما يقطع بأنها خلاصة الرواسب التى استقرت فى نفس العقاد وصحبه من مراجعاتهم لشعر الغربيين ومذاهبهم الشعرية .

فالعقاد فى هذه الفقرات القوية المركزة يريد من الشاعر أن يكشف لنا عن لباب الأشياء ، ولكننا فى الحقيقة لا نعرف عن هذا اللباب شيئًا ، ولا يزال الفلاسفة يقتلون حول تحديده ، فمنهم الوضعيون الذين يسلمون بوجود الأشياء وجودًا حسيا منفصلا عن

الإنسـان ، ومنهم المثاليـون أوالنفسـيـون الذين لا يؤمنون بوجـود خارجى لتلك الأشياء ولا يعترفون لها بلباب . وإنما يرونها صورًا ذهنيـة عند الإنسـان ويرجـعـون لبـابهـا إلى هذه الصـور أو الانعكاسات- إلى صور مثالية مجردة بعيدة عن عالمنا- المحسوس . والوضعيون يرون فى معطيات الحواس وسيلة فعالة لتحقيق صور الأشياء الذهنية ، بينما يرى المثاليون والنفسيون أن تلك الصور الذهنية لا تستطيع أن تحققها ، بل تقتصر على إحداث وقعها فى الذهن ، وبتمايز ذلك الواقع تتمايز الأشياء . وعلى أساس كل من وجهتى النظر الفلسفيتين ظهر فى الشعر المذهب البرناسى القائم على عنصر البلاستيك أى التجسيم ، وهم يطلبون إلى الشعر تصوير تلك الجسمات بفضل معطيات الحواس التى هى أبواب النفس البشرية ، وذلك بينما يرى الرمزيون وأنصار الشعر الصافى أن وظيفة الشعر إنما هى نقل وقع الأشياء من نفس إلى نفس ، فالشعر عدوى ونقل حالات نفسية لا تجسيم أو تفسير أو نقل معان أو صور محددة . ولذلك يقولون بنظرية «العلاقات» التى عبر عنها «بودلير» فى بيت شعر له بقوله : «إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب» أى تتبادل ويحل بعضها محل بعض فى إحداث الوقع النفسى الواحد ، بحيث يستطيع الشاعر أن يصف مرئيًا بصفة ملموس ، فيقول مثلا عن السماء المغطاة بسحب رمادية بيضاء : إن لونها . كان فى نعومة اللؤلؤ . واللون لا يعبر عنه فى اللغة التقليدية بالنعومة ، ولكننا مع ذلك نحس قوة التعبير ونجاحه من الناحية النفسية إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقى ، ووقع ما رأى فى نفسه . وهذا اتجاه له أصوله فى حقائق اللغة ووظائفها ، بل فى لغة الشعراء التقليديين أنفسهم

حيث نرى شاعرًا عريقا فى محافظته على عمود الشعر العربى كالشيخ على الجارم يقع متأثرًا بهذا الاتجاه الجديد ، أو منساقًا بشعوره الغلاب ، على هذا النحو الجديد من التعبير ، فيقول :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى   بالنبـــرة الســـوداء فى أناته

فالنبرة صوت ، والتقليد لم يجر بوصف الأصوات بالألوان لاختلاف الحاسة ، ومع ذلك يصف الجارم تلك النبرة بأنها سوداء ، فيكسب تعبيره قوة شعرية نافذة ناجحة فى إحداث العدوى ونقل الحالة النفسية من الشاعر إلى القارىء أو السامع .

ومن الواضح أن فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادىء الرمزية فى الشعر الحديث ، فهو يطلب إلى التشبيه بأن يطبع فى وجدان سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفس الشاعر ، وهو لا يرى أن التشبيه قد ابتدع لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبذلك يمكن القول بأن جماعة «الديوان» كانوا من رواد الرمزية التى نمت بعد ذلك ، وازدهرت عند شعراء أبوللو بنوع خاص ، بل أسرف بعضهم فيها إلى حد رأينا معه رائدها عبد الرحمن شكرى يتنكر لها وينتقدها بشدة فى مقال بمجلة أبوللو سبق أن أشرنا إليه وهو مقاله فى نقد الرمزية وافتعالها ، حيث نراه يقتبس كلمة لشاعر الإغريق الغنائى الكبير «بندار» وهى قوله للشعراء : «ابذروا البذر باليد لا بالزنبيل ثم يعلق على هذا القول المتزن بقوله : «يعنى أن الزارع إذا رمى بذرًا كثيرا فى مكان واحد ، فإن النبات الذى ينبت قد يقتل بعضه بعضًا وكذلك الشاعر إذا أدخل الصور الشعرية بعضها فى بعض فى جملة واحدة أفسد

بعضها بعضًا . وواضح من السياق العام لذلك المقال أنه يعنى بنقده «الرمزية» وإن كنا نلاحظ أن شكرى لم يستطع فى هذا المقال أن يدرك أو يوضح حقيقة الرمزية ومنبعها الفنى والنفسى ، على نحو ما استطاع من قبل هو وزميله العقاد أن يوضحا حقيقتها ، وإن لم يذكرها بالاسم فى أمثال الاقتباسات التى أوردناها ، فنرى شكرى يعرف الرمزية فى هذا المقال تعريفا عائما مشوشًا عندما يقول فى مطلع مقاله . «مذهب الرمزيين كما اعتقد يشمل أمورًا منها إحلال المشبه به مكان المشبه وحذف المشبه فى كثير من المواضع ومنها إدخال تشبيه واستعارة فى استعارة وخيال فى خيال . وثالثها الاسترسال فى وصف الهواجس النفسية من غير تمهيد أو شرح ، ويرمزون لهذه الهواجس بأشياء تذكرهم بها . ورابعها أنهم قد يشبهون شيئًا بشىء آخر وهذا الشيء الثانى يشبهونه بثالث والثالث برابع . الخ ثم يحذفون كل هذه الأشياء ما عدا المشبه به الرابع فإنهم يبقون لفظه كى يكون رمزا للمشبه الأول» .

وما من شك أن فى الرمزية لا صلة لها بكل هذا . وأن شكرى وصحبه قد وقعوا فعلا على حقيقة الرمزية فى أقوالهم الأولى التى كتبوها فى عنفوان شبابهم . وإنه لمن المصادفات العجيبة أن نطالع فى نفس العدد من مجلة أبوللو وبعد مقال شكرى المذكور مقالا آخر لشاعر شاب من جماعة أبوللو هو محمد عبد المعطى الهمشرى عن «جمال الإبهام الرمزى» يورد فيه عدة محاولات لإدراك حقيقة الرمزية . وإذا كان هذا الشاعر لم يستطع أن ينفذ إلى حقيقتها الفلسفية وأساسها الفنى ، فإنه قد استطاع أن يقع فيها على بعض الأمثلة الرائعة مثل قول شاعر الهند الكبير «رابندرانات طاغور» فى كتابه «هدية العشاق» واصفًا للصمت بأنه «السكون المشمس» ، وإذا

كان شاعرنا الشاب لم يستطع أن يحلل جمال هذا التعبير ويوضح أساسه فإننا نستطيع اليوم فى يسر ووضوح أن نحلله بقولنا : إن «طاغور» إنما وصف ذلك السكون بأنه مشمس بجامع الواقع النفسى البهيج لذلك السكون ولضوء الشمس المشرقة .

ومع كل ذلك فإننا لا نستطيع إلا أن نقر عبد الرحمن شكرى فيما رآه فى هذا المقال من إسراف أخذ ينساق إليه بعض شعراء الجيل اللاحق لجيله فى الالتجاء إلى الرمزية ، على نحو ينم عن الافتعال حينا وفساد الذوق حينا آخر ، واضطراب الرؤية الشعرية أو طرطشة العاطفة حينًا ثالثا على نحو ما أوضحنا فى السلسلتين الثانية والثالثة من «الشعر المصرى بعد شوقى» .

وحدة القصيدة :

وأما مبدأ وحدة القصيدة على النحو الذى نادى به شكرى وصحبه واتخذه الأستاذ العقاد معولا من المعاول التى استخدمها لتحطيم شعر شوقى فى الديوان . فأخذ يقدم ويؤخر فى رثائه لمصطفى كامل زاعما أن القصيدة لا تفقد شيئًا بهذا التقديم والتأخير . نتيجة لانعدام الوحدة العضوية فيها - فإننا نستطيع أن نؤكد أن هذه الدعوة قد سبق إليها عدد من النقاد الشعراء المتقدمين تاريخيًا على جماعة «الديوان» فتذكر بين هؤلاء المتقدمين حسين المرصفى الذى رأيناه فى مقالنا السابق يقرظ إحدى قصائد البارودى بقوله :

«ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فإنك لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث» .

ومن بينهم شاعر كبير من رواد التجديد أيضًا هو «خليل

مطران» الذى كتب فى مقدمة ديوانه الأول الذى ظهر فى أوائل القرن يقول : «هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن ، أو القافية على غير قصده . يقال فيه المعنى الصحيح فى اللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره أو شاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جمال القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها وفى تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحى وتحرى دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر» .

النقد والذوق:

وإذا كان الأستاذ ميخائيل نعيمة قد رأى كما أوضحنا فى مقالنا عنه بهذه السلسلة أن لكل ناقد غرباله الخاص . أى مقاييسه الأدبية والفنية والإنسانية المنتزعة من ذاته ونوع ثقافته ومداها ، فإننا نرى عبد الرحمن شكرى هو الآخر لا يتنكر للذوق ، كوسيلة أساسية فى النقد ، ولكنه يأبى أن يسلم بأن لكل إنسان غرباله ، وأن الغرابيل المختلفة لا يمكن أن تتقابل ، بل يرى على العكس أن هناك ذوقًا عامًا يمكن أن يلتزم الجميع حدوده ، فيقول فى مقال له عن «الذوق» فى كتاب «الثمرات» :

« . .اجتمع أعظم المصورين ، فصنع كل صورة أملاها عليه ذوقه ، وزعم أنها بلغت غاية الجمال ، إذا رأيتها وجدت اختلافًا عظيما ينبىء عن مثله فى أذواق هؤلاء المصورين ، وربما كان بين تلك الرسوم ما يستسمجه بعضهم ، على أنك لو قلت لهم : ما هى أصول الجمال لقالوا . كذا كذا . واتفقوا على أشياء عامة حتى إذا

عرضوا عليك ما يستلمحون من معانى الجمال عجبت لاختلافهم فيما يعرضون عليك ومن أجل ذلك قال العلامة داود هيوم : إن الأذواق تتفق فى الأصول العامة ، وتختلف فى الأمثلة الخاصة ، والأفكار بعكس ذلك تتناكر فى النظريات العامة حتى إذا ولج بها البحث إلى الدقائق أدت بها إلى التعارف على أنه مهما تباينت الأذواق فإن لذلك التباين حدًا إذا تعداه امرؤ عد سقيم الذوق . فإذا تمارى اثنان فى تفضيل ابن المعتز على البحترى كان أحدهما مصيبا والآخر مخطئًا ، ولكن خطأ المخطىء لا يعزى إلى سقم فى ذوقه ، أما إذا لج امرؤ فى تفضيل ابن الفارض على البحترى فلا نجد له شيئًا أحسن من أن نرجو له مغفرة واسعة!» .

ونحن اليوم مازلنا نقر- مع هؤلاء الرواد- للذوق بدوره الأساسى فى نقد الأدب عامة والشعر خاصة ، لأن الذوق وحده هو الذى يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيعه أى تحليل ، ولكننا نرى اليوم فى الغالب الأعم أن الذوق يجب أن لا يشغل إلا المرحلة الأولى فى العملية النقدية ، وأنه لكى يصبح وسيلة مشروعة للمعرفة التى تصح لدى الغير «ولكى يقبل الغير أحكامنا الذوقية التأثرية ، لابد أن نردف هذه المرحلة بمرحلة أخرى موضوعية تستند إلى أصول الأدب والفن المستمدة من روائع الأدب والفن . وإن كنا نحس أحيانًا ، وبخاصة عند نظرنا فى الشعر بمثل ما عبر عنه أحد نقاد العرب القدماء بقوله : «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تحتويها «الصفة» .

أى أن جمال الشعر يتضمن أحيانًا عناصر خفية تحسها النفس ، ويلمسها الذوق ، ولكنها تستعصى على الإيضاح والتقرير .

عباس محمود العقاد ناقداً

- ١ -

ونصل فى سلسلة النقد والنقاد إلى الأستاذ عباس محمود العقاد الذى بلغ فى عمره المديد السبعين منذ أيام وهو رجل خصب ممنتج ؛ أنفق عمره كله فى القراءة والكتابة حتى أثرى أدبنا المعاصر بعدد ضخم من المؤلفات التى تربو على السبعين . من بينها : دواوين الشعر وكتب السير والعبقريات والدراسات الأدبية ومجموعات المقالات الثقافية والنقدية والاجتماعية بحيث يستحيل أن نلم بكل هذا الإنتاج الكبير فى مقال أو مقالات .

ونحن نستبعد هنا- بالبداهة- شعر العقاد وقصته النثرية «سارة» وكل ما يدخل فى الأدب الإنشائى من كتاباته . . لأننا نريد أن نحصر الكلام عنه فى النقد الأدبى وإن يكن نقده متصلا حتما بأدبه الإنشائى ومتأثرًا به ، ومؤثرًا فيه . فدفاعه مثلا عن شعر الفكرة أو الشعر الفلسفى متأثر حتما لا بآرائه النقدية وحدها ، بل وباتجاهه الخاص فى قول مثل هذا الشعر ، مما يضطرنا إلى أن نعكف أحيانًا على بعض شعره أو أدبه الإنشائى لالتماس الشاهد . أو مناقشة قضية من قضايا النقد فى ضوء إنتاجه الأدبى هو نفسه .

النقد والدراسات :

ونحن حتى عندما نترك جانبًا شعر العقاد وقصته «سارة» لا تزال لدينا العديد من كتبه ومقالاته التى تتصل حتما بمنهجه

النقدى وآرائه فى الآداب والفنون . بحيث لا نجد مفرًا من أن نخطو بالموضوع خطوة أخرى نحو الحصر والتحديد ، فنخرج من حديثنا هذا كتب السير والعبقريات التى ألفها العقاد ، كما نخرج دراساته الأدبية من حيث نتائج تلك السير والدراسات من الناحية الثقافية ، ومدى صلابة هذه النتائج ، مكتفين بإيضاح ومناقشة منهجه فى كتابة السيرة أو الدراسة الأدبية . وبذلك يتبقى لدينا آراؤه فى الأدب والشعر عامة . ودوره القيادى فى توجيه الحركة الأدبية المعاصرة والحركة النقدية على السواء . . وهو دور واسع عميق ؛ متعدد المظان على نحو يكاد يضل الباحث بين الكتب والصحف والمجلات والإذاعات التى حررها .

والعقاد من أولئك النفر القليل الذى يصح أن يقال فيهم مثلما قيل فى المتنبى : من أنه قد ملأ الدنيا وشغل الناس وأثار الصداقات والعدوات ، وخاض المعارك فى شجاعة وصلابة ، وإن يكن عنف خصامه قد أرث له من العداوات ما أضعف من قوة تأثيره فى عصره ، وضيق من رقعة ذلك التأثير وبخاصة فى خصوماته التى لا تقوم حول قضايا أدبية أو ثقافية بل حول آراء أو مذاهب سياسية . . نرى من الخير أن نسقطها من حسابنا حتى لا يكون لها أى تأثير عند تقديرنا لمكانة هذا العملاق فى تيارات النقد والأدب المعاصرين .

فصول من النقد عن العقاد:

وبالرغم من أننى كنت قرأت ودرست الكثير من أدب العقاد شعرًا ونثرا ، وتحدثت عنه فى عدد من كتبى وبخاصة فى الجزء الأول من كتابى عن «الشعر المصرى بعد شوقى» . ثم فى كتابى

عن «مسرحيات شوقى» . إلا أننى مع ذلك كنت مشفقًا على نفسى من العودة إلى كل ما كتب فى الكتب أو الصحف والمجلات لجمع النصوص الخاصة بالقضايا الأدبية الكثيرة التى أثارها العقاد حتى عثرت - لحسن الحظ- على كتاب وفر على جانبا كبيرا من هذا الجهد . . وهو كتاب «فصول من النقد عند العقاد» الذى قدمه الأستاذ محمد خليفة التونسى ، وجمع فيه طائفة كبيرة صالحة مما كتبه العقاد فى النقد . . كما صدرت هذه المجموعة من الفصول بمقدمة طويلة ضافية تتكون من جزأين . أولهما عن العقاد ومكانته الأدبية العامة وبخاصة فى مجال النقد . وثانيهما لرسم صورة بيانية لشخصية العقاد .

والأستاذ التونسى يخبرنا فى شجاعة وإخلاص يثيران الإعجاب منذ الصفحة الأولى من مقدماته : أنه من مريدى العقاد الذين لايعدلون به أحدا فى الشرق أو الغرب ، كما يخبرنا أن معرفته بالعقاد ، واتصاله الفكرى والشخصى به يرجع إلى ربع قرن مضى ، والأستاذ التونسى يبدو عليه الصدق والإخلاص فى جميع ما قال . وكتابه بمقدماته وهوامشه يشهد بأنه قد تتبع عن قرب سيرة الأستاذ العقاد وإنتاجه الأدبى ، وتمثل هذه المعرفة تمثلا تاما حتى لنراه يحيلك فى كل هامش على المظان التى تستطيع أن تستكمل منها رأيا للعقاد ، أو تطورا وتنمية لهذا الرأى ، وإن كنت أخشى أن تكون حماسة الأستاذ التونسى قد ساقته أحيانًا كثيرة إلى شىء من الإسراف الذي أحس بأن الأستاذ العقاد نفسه لا يمكن أن يقره . وكل ذلك فضلا عن أن الأستاذ التونسى لم يخطر

له بالبـداهة أن يراجع رائده فى أى رأى أبداه . . وأكـبـر ظنى أن ثقافته لا تسمح له بمثل هذه المراجعة .

وفى هذا الكتاب النافع ، وزع الأستاذ التونسى فصول النقد العقادية بين أربعة أقسام : أورد فى القسم الأول نصيب الأستاذ العقاد فى الجزأين اللذين ظهرا فى كتاب «الديوان» فى سنة ١٩٢١ واشترك فى تأليفهما المازنى مع العقاد ، وحملا فيهما على زعماء الأدب التقليدى حملة عنيفة . وقد استقل العقاد فى هذه الحملة بنقد شوقى وأدبه فى عدة أصول جعل منها الأستاذ التونسى الفصل الأول فى كتابه ، ثم أتبعه فى قسم ثان بنص الكتيب الصغير الذى كان الأستاذ العقاد قد نشره لنقد مسرحية «قمبيز» لأحمد شوقى . وفى القسم الثالث أورد الأستاذ التونسى فصولا من مقدمات دواوين العقاد الشعرية وخواتمها ، كما أورد عددا من القصائد التى اعتبرها الأستاذ التونسى نقدية وسماها بالفعل «الشعر النقدى» ، لأنها تعالج بعضًا من قضايا الشعر والإلهام أو قضايا نقد الحياة . لأن الأستاذ التونسى قد فهم كلمة «نقد» بمعناها الواسع الذى يتسع لنقد الحياة أيضًا ، لا الأدب والفن وحده . وفى القسم الرابع أورد المؤلف مختارات من مقالات العقاد وشذوره اختار بعضها من كتبه التى تتضمن مجموعات من المقالات مثل : «خلاصة اليومية» و«الشذور» و«الفصول» و«مطالعات فى الكتب والحياة» و«مراجعات فى الآداب والفنون» و«ساعات بين الكتب» و«شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» و«على الأثير» و«يسألونك» و«بين الكتب والناس» . وبعضها الآخر اختاره من بين مئات المقالات التى كتبها الأستاذ العقاد فى الصحف والمجلات ولم تجمع حتى اليوم فى كتب .

العقاد ومعاصروه :

وإنه لمن الممتع أن نثبت هنا بعض آراء مريد متقد الحماس كالأستاذ محمد خليفة التونسى فى المقارنات التى عقدها فى مقدمته بين العقاد وعدد من المعاصرين الذين اشتركوا مع العقاد فى النهضة الأدبية المعاصرة ، وأدخلوا معه فى مناقشات أدبية ، أو التبست بعض مناهجهم الأدبية بمناهج الأستاذ العقاد مثل : الدكتور طه حسين ، والأستاذ محمد خلف الله أحمد عميد كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ثم المرحوم مصطفى صادق الرافعى . فالأستاذ التونسى يقارن مثلا بين العقاد وطه حسين فى صفحتى ٦٠ ، ٦٢ من مقدمته وفى هامش ص ٩٢ يقارن منهجى العقاد والأستاذ محمد خلف الله أحمد ، كما يهاجم فى أكثر من موضع من مقدماته وهوامشه هجومًا عنيفًا المرحوم مصطفى صادق الرافعى الذى بلغ عن عنف خصومته للعقاد أن أصدر كتابًا غفلا من التوقيع باسم «على السفود» خصص معظمه للهجوم على العقاد .

ففى ص ٥٩ وما بعدها ، يحاول الأستاذ التونسى أن يحدد منهج العقاد فى الدراسة الأدبية فيقول إن هذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أدب الأديب . . . إنما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه ، واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب ، إذ أن الشاعر الذى لا تعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف وهذا هو المنهج الذى استخدمه العقاد فى دراسته عن ابن الرومى . كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو «ابن الرومى – حياته من شعره» على حين نرى الدكتور طه حسين لا يهتم بالشاعر وحياته إلا بالقدر اللازم لفهم شعره وتذوقه على نحو ما فعل فى كتابه «مع المتنبى» .

وقد اشتبك العقاد وطه حسين حول هذين المنهجين المختلفين فى مناقشة أدبية مثمرة أشار إليها الأستاذ التونسى ثم قال : يهتم العقاد بالشعر لينفذ منه إلى الشاعر على حين أن نهج الدكتور أن يهتم بالشعر دون الشاعر أو أكثر من اهتمامه به . . كما لاحظ الدكتور نفسه طريقة الدكتور أيسر مع بالغ جدواها على البادئين من الباحثين . . ومن يعرف هذا يعرف بعض الفروق بين منهج العزم والشجاعة عند العقاد ، ومنهج الحزم والسلامة عند الدكتور . فالشعر عند العقاد وسيلة لفهم الشاعر مع اهتمام بالوسيلة . ومن هنا اهتمام العقاد البالغ بالشخصيات وفلاحه فى تصويرها بل البحث عن مفاتيحها مما لا تجد نظيره لأديب فى العربية كما يقول الدكتور طه حسين فى كتابه «من حديث الشعر والنثر» .

وفى ص ٦٢ من نفس المقدمة يوسع الأستاذ التونسى من دائرة المقارنة بين الأديبين فيقول «الدكتور طه حسين صاحب آراء منها السديد وغير السديد ، ونظريات منها المستعار ومنها الأصيل ، ولكنها لا تكون منهجًا ، ونقده ممتاز ولا سيما للنصوص ولكنه لا يستوعب ولا يتأنى . وأما فى غيرها فهو كطعامنا المصرى المحبوب (الملوخية) سائغ عذب لذيذ سهل البلع والهضم ولكنه مختلط لا يمتاز شىء من شىء فيه ، وهو غير قابل للانعقاد والتبلور . وحظ الدكتور هيكل من النقد ضئيل ليس له منهج نقدى واضح ولكنه أدنى إلى العالم منه إلى الأديب . ونقد الدكتور أحمد أمين نقد عالم باحث لا نقد أديب متذوق وإن كان إنتاجهم وفضلهم فى غير النقد عظيما» .

وفى ص ٥١ يحاول الأستاذ التونسى أن يحدد منهج البحث فى الأدب والسير عند الأستاذ العقاد فيقول :

«إنه منهج نفسى يزن جميع الأعمال والأقوال والحركات وما إليها فى الوجود ويفسرها ويعللها ببواعثها فى نفس الإنسان ونظرة الوجود الحى ، ولا يبالى بظواهرها وعناوينها إلا بمقدار ما تؤدى تلك البواعث وتدل عليها . . . الخ» . ثم يستدرك فى هامش الصفحة نفسها فيقول :

«يجب التفرقة بين هذا المنهج النفسى الشعرى كما وضحناه والمنهج (النفسانى) الذى يحاول فهم أسرار الأدب والنقد عن طريق نظريات علم النفس . . فاعتقادى أن علم النفس وغيره نافع فى الاسترشاد به ولكنه لا يستطيع أن يكشف أسرار الأدب وتمييز جيده من رديئه . وقد جرب فى أوروبا ففشل . . ويتعاطاه هنا بعض الأكاديميين فلا يدلون على تذوق صحيح للأدب ، ولا يصلون إلى حكم سليم فى مسائله ومن هؤلاء الأستاذ محمد خلف الله صاحب كتاب «من الوجهة النفسية فى الأدب ونقده» وهناك فرق بين فن النفس وعلم النفس ، فالفنانون نفسيون بالفطرة ، وعلم النفس وحده عقيم ، وماذا تفيد الشمس فى هداية الأعمى» .

وهذا رأى سبق لى أن جادلت فيه صديقنا الأستاذ خلف الله أحمد يوم أنكرت إقحام علم النفس أو غيره من العلوم على دراسة الأدب ونقده ، وإن لم أعارض بالبداهة فى أن يوسع الناقد ثقافته بالاطلاع على مؤلفات علماء النفس والاجتماع والتاريخ وغيرهم .

وقد جمعت طرفًا من هذه المناقشات فى كتابى «فى الميزان الجديد» ولكننى لست واثقًا تمامًا من أن الأستاذ العقاد قد التزم بدقة التفريق الذى يقيمه مريده بين فن النفس وعلم النفس فى دراسته الأدبية التى كتبها عن شاعر مثل ابن الرومى أو أبى نواس فى كتابه «أبو نواس–

الحسن بن هانىء - دراسة فى التحليل النفسى والنقد التاريخى» . أو فى مقالات الدراسة الأدبية التى كتبها الأستاذ العقاد عن المتنبى وأبى العلاء المعرى . وأنا أذكر أن الدكتور طه حسين قد كتب يومًا مقالا فى إحدى الصحف يستنكر فيه إقحام نظريات علم النفس وبخاصة التحليل النفسى والنقد التاريخى» . أو فى مقالات الدراسة الأدبية التى كتبها الأستاذ العقاد عن المتنبى وأبى العلاء المعرى . وأنا أذكر أن الدكتور طه حسين قد كتب يومًا فى إحدى الصحف يستنكر فيه إقحام نظريات علم النفس وبخاصة التحليل النفسى لفرويد ومدرسته على الدراسات الأدبية . وكان ذلك عقب ظهور كتابين عن أبى نواس يستخدمان هذا المنهج التحليل النفسانى فى دراستهما لهذا الشاعر الكبير وخمرياته وهما كتاب الأستاذ العقاد المذكور ، ثم كتاب مماثل للدكتور محمد النويهى . وكان من أهم مآخذ الدكتور طه حسين على الإسراف فى هذا المنهج الزعم مثلا بأن أبا نواس كان يعشق الخمر عشقًا جنسيًا ، ويتغزل فيها تغزلا جنسيًا لسبب أو لآخر من مزاعم اللاوعى ، أو المكبوتات النفسية ، أو الحرمان الجنسى .

موازنة بين الفصول:

والأقسام الأربعة التى يتضمنها كتاب الأستاذ محمد خليفة التونسى لا تخلو كلها من متعة وإيحاء . . ولكننى أحسب أن خيرها ما جاء فى القسم الرابع مختارًا من مقالات العقاد وشذوره ، وذلك لأنه القسم الوحيد الذى يكاد يخلو من انفعالات الأستاذ العقاد العنيفة فى النقد عندما تتصل موضوعات الحديث بشخصه أو بآرائه الخاصة ودعواته التجديدية من قريب أو بعيد ، وذلك لأن الأستاذ العقاد من تلك الشخصيات الكبيرة التى يصعب عليها

دائمًا أن تنسى نفسها ، وربما كان فى هذه الحقيقة المنبع الأساسى لفلسفته العامة فى الحياة ، تلك الفلسفة التى يتفرع عنها الكثير من اتجاهات منهجه فى النقد والدراسة الأدبية وكتابة السير والمقالات واتجاهات الشعر . فكتاباته فى «الديوان» يكاد ينعقد الرأى بين الباحثين والمثقفين على أنها كثيرًا ما تسرف فى العنف الذى يلونه إحساس العقاد الشخصى . ومقدمات دواوينه وشعره النقدى لا تخلو هى الأخرى من بعض التعسف فى الدفاع عن اتجاهه الأدبى وفلسفته العامة فى الحياة والأدبى ، وليس كذلك مقالاته وشذوره التى ينطلق فيها أحيانا كثيرة إلى جلاء كثير من القضايا الثقافية والأدبية العامة جلاء هادئًا مستقيما ، مع المحافظة على حرارة الطبع التى تتميز بها دائمًا شخصية العقاد .

فلسفة العقاد:

والأستاذ العقاد من النفر القليل فى بلادنا الذين نستطيع أن نستخلص لهم من مجموع إنتاجهم الثقافى فلسفة عامة فى الحياة والأدب وهى فلسفة يمكن أن نجملها فى لفظتين : «الفردية- والحرية» .

فالفردية هى التى أوحت للعقاد بأن يناضل طوال حياته فى مجال الحياة العامة ضد الحكم المطلق ، أو المذاهب الجماعية التى يفنى فيها الفرد . فرأيناه فى سنة ١٩٢٨ يأخذ بخناق الحكم المطلق فى كتابه الذى يحمل هذا العنوان ، كما رأيناه يعود فى مطلع الحرب العالمية الثانية إلى تأليف كتاب «هتلر فى الميزان» ، الذى يشجب فيه جميع أنواع الحكم الديكتاتورى الفاشى والنازى ، ثم رأيناه بعد ذلك يلحق المذهب الشيوعى بهذين المذهبين فى سخطه وعدائه العنيف .

والعقاد فى تعصبه للفردية لا يريد فى أبحاثه الأدبية أن يولى اهتمامه الأول لغير البحث عن الأديب أو الشاعر فى إنتاجه . . ويرى أن الأديب الذى لا يمكن العثور على شخصه المفرد الأصيل فى أدبه لا يتسحق أن يدرسه الدارسون . وهذه عقيدة ألح الأستاذ العقاد على إظهارها فى مقدمته لكتابه عن ابن الرومى ، وفى مناقشاته التى أشرنا إليها مع الدكتور طه حسين ثم فى الكثير من مقالاته النقدية التى يدعو فيها الشاعر قائلا :

«كن أنت ولا تكن غيرك ولا تطمس ذاتك» . أو تلك التى يدعو فيها الناقد إلى البحث عمن قال ، لا عما قال .

ويقول فى مقال له تحت هذا العنوان من مجموعة «ساعات بين الكتب» وتأييدًا لهذا الرأى :«على أن هذه السنة نشأت فى تقدير كل كلام فليس عندى أشد خطأ من القائلين : أنظر إلى ما قيل لا إلى من قال : ولا أستطيع أن أفهم كلاما حق فهمه إلا إذا عرفت صاحبه ووقفت على كل شىء من تاريخه وصفاته . وفى مذكرات جمعتها وطبعتها فى سنة ١٩١٢ اسمها «خلاصة اليومية» أقول . انظر إلى ما قيل لا إلى من قال . . قاعدة لا يصح إطلاقها فى كل حالة . فالكلمة تختلف معانيها باختلاف قائليها وكلمة مثل قول المعرى مثلا :

تعب كلها الحياة فما أعجـ ـب إلا من راغب فى ازدياد

يؤخذ منها مالا يؤخذ مما نسمعه فى كل حين بين عامة الناس من التذمر من الحياة وتمنى الخلاص منها ، فإننا نثق بأن المعرى مارس الأمور الجوهرية فى الحياة ، ودرس الشئون التى تكون بها عذبة أو مرة ، ونكدًا أو رغدًا ، ولم يسبر منها أولئك العامة إلا ما

يقع لهم من الأمور التى لا تكفى للحكم على ماهية الحياة ، وكل ما رأيته بعد ذلك يؤيد هذا الرأى ويقرر هذه التجربة ، فالكلمة الواحدة تختلف فى معانيها باختلاف قائليها ، فيؤبه لها من قائل ولا يلتفت إليها من قائل غيره لأن الكلام جزء من الإنسان ، وليس بحركات تتموج فى الهواء وتقع فى الآذان . فإذا أردت أن تعرف الجزء فلا محيص لك من الرجوع به إلى كله الذى تجزأ منه . وإذا أحببت أن تفهم الكلمة فافهم المتكلم لأنها من معدنه أخذت ، ومن مميزاته تعتبر وتوزن» .

وهذا قول يبدو سليمًا فى نظر المنطق الشكلى القائم على القياس . . ولكننا نخشى أن يداخله الخطأ من التعميم ، وهو الاتجاه الذى سجلناه منذ ما يقرب من العشرين عامًا عندما اشتبكنا نحن أيضا فى مناقشات عنيفة مع العقاد ، ولكنه على أية حال يدخل فى يسر ضمن فلسفته العامة التى تعتبر الفردية من منابعها الثرة .

والفردية أو – على نحو أدق– أصالة الفردية هى المبدأ العام الذى نجده خلف دعوة التجديد فى الشعر التى قادها فى النصف الأول من هذا القرن الأستاذ العقاد وصاحباه شكرى والمازنى . وهى الدعوة التى طالبت بأن يكون الشعر الغنائى تعبيرًا عن الوجدان الفردى للشاعر . وقد نجحت هذه الدعوة وطبعت تجديدنا الشعرى كله بطابعها ، وإن يكن هذا الوجدان الفردى قد تطور بعد ذلك إلى وجدان جماعى ، مع المحافظة طبعًا ودائمًا على الطابع الوجدانى الذى حرم منه هذا الفن الشعرى ، حرم من أحد مقوماته الأساسية ، على نحو ما سنفصل عندما نعرض لدفاع الأستاذ

العقاد نفسه بعد ذلك عن شعر الفكرة أو الشعر الفلسفى ، وبخاصة فى مقدمته لديوانه «مابعد الأعاصير» وهو اتجاه انفرد به الأستاذ العقاد دون صاحبيه شكرى والمازنى .

وأما الحرية التى تعتبر المنبع الثانى لفلسفة الأستاذ العقاد العامة فى الحياة والأدب فنستطيع أن نجدها فى عدد من مقالاته الثقافية العامة والنقدية الأدبية الخاصة على السواء . مثل . مقاله عن «فلسفة الجمال والحب» فى مجموعة «مطالعات فى الكتب والحياة» ومقاله عن «معنى الجمال فى الحياة والفن» من مجموعة «مراجعات فى الآداب والفنون» وفيهما يرجع كل جمال فى الجسم البشرى وفى الفن على السواء إلى الحرية . . فالجسم الجميل هو الذى تتحقق فيه حرية وظائف الحياة بأن تكون أعضاؤه سليمة متناسقة مع غيرها على نحو يمكنها من أداء وظيفتها على خير ما يكون الأداء . وما الرشاقة التى تعتبر من أخص سمات الجمال إلا حرية الأعضاء وخفتها وتوثبها فى أداء وظائف الحياة . وهو على أساس الحرية يبنى وحدة الفكرة فى الحياة والفن فيقول فى مقاله الثانى :

«وقد أحببت أن أبين هنا ما أردته بوحدة الفكرة والحياة فى الفن . . فأقول أولا ، إن الحرية فى رأيى هى العنصر الذى لا يخلو منه جمال فى عالم الحياة أو فى عالم الفنون ، وأننا مهما نبحث عن مزية تتفاضل بها مراتب الجمال فى الحياة لا نجد هناك إلا مزية حرية الاختيار التى يفضل بها الإنسان الكامل من دونه من المرجوحين فى صفات النفوس وسمات الأجسام ، ثم يفضل بها الناس عامة الأحياء ثم يفضل بها الأحياء طبقات النبات ثم بها

يفضل النبات الأشياء الجامدة أو المادة الصماء» . والعقاد مع ذلك من حسن الفطنة بحيث لا يغفل أن الحرية ليس معناها الفوضى وأنها لا تتنافر أو تتناقض مع النظام فيقول : «وخلاصة الرأى أننا نحب الحرية حين نحب الجمال ، وأننا أحرار حين نعشق من قلوب سليمة صافية فلا سلطان علينا لغير الحرية التى نهيم بها ولا قيود فى أيدينا غير قيودها ، ولا عجب ، فحتى الحرية لها قيود» .

ولما كان الفن لا يحيا بغير قيود فقد عاد الأستاذ العقاد إلى توضيح هذه الحقيقة فى مقال آخر نشره فى أحد أعداد مجلة الهلال وعنوانه «الفن والحرية» حيث يقول : «والفن الجميل مدرسة النظام ، كما هو مدرسة الحرية . فهل فى ذلك من عجب؟ قد يبدو فيه العجب لمن يحسب أن الحرية تناقض النظام . ولكن الخروج على النظام هو الفوضى وليس هو بالحرية ، ولا مشابهة بين الفوضى والحرية فى صورة من الصور ، بل هما شيئان متناقضان ، وقديكون الفارق بينهما أبعد من الفارق بين الحرية والرق فى أثقل قيود الاستعباد .

«فالحرية كما قدمنا هى أن تختار ، والفوضى هى أن تفقد كل اختيار وأن تختلط عليك الأشياء فلا ترى فيها محلا للتمييز والإيثار! . نقول هذه فوضى ، ونفهم من ذلك أننا فقدنا النظام وفقدنا الحرية فلا نحن مستقرون ولا نحن أحرار . . ونقول هذا جميل فنفهم من ذلك أنه تنسيق سليم من شوائب الخلط والاضطراب ، فهو نظام ، ونفهم منه أيضًا أننا نستحسنه ونختاره فهو حرية وما من شىء غير الفن الجميل يمنحنا هاتين النعمتين النفسيتين نعمة الحرية ونعمة النظام مجتمعتين» .

الدعوة إلى التجديد:

وأبرز ما ظهرت فيه ملكة الأستاذ عباس محمود العقاد النقدية

منذ مطلع حياته كانت الدعوة إلى التجديد فى الشعر الغنائى الذى يتكون منه تراثنا الشعرى التقليدى ، وهى دعوة كان الأستاذ عباس محمود العقاد وصاحباه شكرى والمازنى قد تأثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربى وبخاصة الانجليزى منه . وباتجاهات الثقافة والنقد عند الغربيين . وإن يكن من العدل أن نقر للأستاذ عباس محمود العقاد بنوع خاص بقدرته الفائقة على تمثل جميع ما يقرأ وهضمه ، حتى يستحيل إلى جزء من ذاته من العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية ، حتى ليصعب أن يرجع هذا الرأى أو ذاك من آرائه إلى هذا الأديب أو المفكر الغربى أو ذاك . فالعقاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكأنها منبعثة عن ذاته تلقائيا حتى لنحس بأن الرجل لم يجانب الصواب عندما قال عن نفسه في مقدمة مجموعة «مراجعات فى الأدب والفنون» : «ولو أن للخواطر يوم بعث ترد فيه إلى مناشئها لخلت أنها ستبعث معى فى جسد واحد يوم ينفخ فى الصور الموعود ، أو لعادت معى حيث كنا فى الحياة ولو كان له ألف شبه يربطها بآراء المرتئين وكتابات الكاتبين . . فإنما أنا قد عشتها وغذوتها فلا أتخيلنى قائما بغيرها ، كما لا يستطيع أحد أن يتخيل جسده قائمًا بغير أعضائه ، أويتخيل رأسه ويديه وقدميه وسائر جوارحه راجعة يوم القيامة إلى جثمان غير جثمانه . . إننى لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءاً من الحياة ونوعًا من الأبوة . . فليس يسرنى أن تنمى إلى أفكار كل من أقلتهم هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء إذا كانت غريبة عنى بعيدة النسب من نفسى ، كما لا يسرنى أن ينزل لى كل من فى الأرض عن أبنائهم وبناتهم ولو كانوا أبناء سادة أو ذرية ملوك» .

وكل هذا حق إلى حد كبير ، وبه يختلف العقاد فيما نرى عن صاحبيه ، وبخاصة عن المرحوم المازنى الذى ثارت بينه وبين زميله شكرى وغيره من الأدباء والنقاد مناقشات حادة حول السرقات الأدبية ، أو أبوة بعض الفصول القصصية وبخاصة فى قصة «إبراهيم الكاتب» .

ولما كانت الدعوة إلى التجديد فى الشعر الغنائى قد كانت دعوة مشتركة بين العقاد وشكرى والمازنى ، بل وبين شعر المهجر وبخاصة ميخائيل نعيمة ثم الشاعر الكبير خليل مطران ، فإننا لا نرى داعيا إلى إعادة القول فيها بعد أن سبق لنا هذا القول فى مقالنا عن «ميخائيل نعيمة» ، ومقالنا عن «عبد الرحمن شكرى» فى هذه السلسلة ، إنما يعنينا فى هذا المقال أن نقف عند الناحية التى انفرد بها الأستاذ العقاد داخل هذه الجماعة والتى استفحلت عنده فيما بعد ، وهى الدعوة إلى شعر الفكرة أو الشعر الفلسفى ، ودفاعه الحار عنها فى مقدمة ديوانه «ما بعد الأعاصير» وفى عدد من مقالاته الأساسية فى مجموعة «مطالعات فى الكتب والحياة» ، ومجموعة «ساعات بين الكتب» التى تتضمن ثلاث مقالات فى مناظرة بينه وبين الشاعر العراقى جميل الزهاوى سنة ١٩٣٧ ، وأخيرًا فى مقالة كبيرة له ، عن فلسفة المتنبى ، يقول فيها : «الحقيقة أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف فى النسب ، وتغير فى المقادير . فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة ولكنه أقل من نصيب الشاعر . ولابد للشاعر الحق من نصيب الفكر ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف . . فلا نعلم فيلسوفًا واحدًا حقيقيًا بهذا الاسم كان خلوًا من السليقة الشاعرية ، ولا شاعرًا واحد يوصف

بالعظمة كان خلوًا من الفكر الفلسفى ، وكيف يتأنى أن تعطل وظيفة الفكر فى نفس إنسان كبير القلب ، متيقظ الخاطر مكتظ الجوانح بالإحساس كالشاعر العظيم؟ إنما المفهوم المعهود أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية ورسل الحقائق والمذاهب فى كل عصر نبغوا فيه فمكانتهم فى تاريخ تقدم المعارف والآراء لا يعـفـيـه ولا يغض منه مكانهم فى تواريخ الآداب والفنون ، ودعوتهم المقصودة أو اللدنية إلى تصحيح الأذواق وتقويم الأخلاق لا تضيع سدى فى جانب أناشيدهم الشجية ومعانيهم الخيالية . هكذا كان شكسبير شاعرًا ناطق الفكر حتى فى أغانيه الغزلية وهكذا كان جيته وشللر وهاينى شعراء الألمان الفلاسفة فى استعدادهم وسيرة حياتهم . وفيما يستقرى من مجموعة أعمالهم وهكذا كان بيرون ووردزويرث وسوينبرن من الشعراء الجاهدين فى أغانيهم . المغنين فى جهادهم : وهكذا كان من قبلهم جميعا دانتى اللجيرى إمام النهضة الإيطالية بل هكذا كان شاعر عظيم فى أية لغة وفى أية قبيل» .

وهذا كلها مجادلة يبرع فيها العقاد كما سبق أن أوضحنا يوما عند مناقشتنا معه التى أشرنا إليها من قبل ، ولكنها لا تخلو من مغالطات . فالشعر لا يمكن أن يتسع للفلسفة أو التفلسف وبخاصة الغنائى منه ، وفرق بين أن يتفلسف الشعر وبين أن يصدر عن فلسفة خاصة فى الحياة الطبيعية ووجهة نظر متحددة إليها ، كما أن هناك فرقًا كبيرًا بين التأمل الفلسفى الذى يصطبغ بوجدان الشاعر وتثيره لواعجه ومخاوفه وأشواق روحه ، وبين التفلسف أو الفلسفة . ولا نذهب فى إيضاح كل هذه الفوارق التى تجاهلها العقاد إلى النظر فى تعليقه فى المقال نفسه على قول المتنبى :

إلف هذا الهـــواء أوقع فى الأ نفس أن الحـــمـــام مـــر المذاق
والأسى قبل فرقة الروح عجز والأسى لا يكون بعـد الفـراق

حيث يقول : «فتأمل هذين البيتين ألا ترى أنه قرن كل حكم فيهما بسببه أو بتفسيره ، وبإقامة الدليل الذى ينفى الغرابة عنه؟ أليس العقل هنا مساوقًا للطبع ، متأهبًا لتعزيز حكمه ، وتسويغ نظره وتمحيض المساعدة الطبيعية السمحة له» .

ومن البين أن هذا التعليق لم يمس فى شىء روعة هذين البيتين وتأثيرهما فى النفس ، فالمتنبى لا يورد فيهما أسبابًا ومسببات أو نتائج وتفسيرات ، بل يتأمل فى حقائق الحياة والموت ويستشعر الأسى من تلك الحقائق ويشعرنا به . . وهذا تأمل لا تفلسف . ولعل فى الفرق بين التأمل والتفلسف ما يميز شعر عبد الرحمن شكرى الذى يتسم هو الآخر بسمة الفكر - عن شعر العقاد الفلسفى ، فشكرى يتأمل ، أما العقاد فيتفلسف أحيانًا على نحو ما فعل فى مطولته التى يعتز بها وّهى «ترجمة حياة شيطان» ومطلعها :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلمـاء فى قاع سـقـر
ورمى الأرض به رمى الرجـــيم عبرة ، فاسمع أعاجيب العبر

وبعد أن دعانا الشاعر إلى أن نسمع أعاجيب العبر أخذ يقص تلك الأعاجيب فى مائة مقطوعة وعشر : كل مقطوعة من بيتين متحدى القافية فى شعر جهم يعوزه الماء والرواء ، بل التعبير والإيضاح لتعقد الأفكار ، حتى لنرى العقاد نفسه يقدم لقصيدته بمقدمة نثرية يسرد فيها موضوع القصيدة وأفكارها الفلسفية المعقدة ، بل ويضطر إلى أن يوضح نثرًا فى هوامشها ما أراد أن يقوله شعرًا وأحس أنه لم ينجح فى الإفصاح عنه وربما كان من الخير أن

يستعيض عندئذ عن الشعر كله بالنثر يستطيع أن يتسع لمثل هذا التفلسف الغامض .

ومع ذلك نرى هذا العملاق ينسى أحيانا عقله الجبار ليدخره للنثر ، وذلك لكى يطلق عاطفته غير الجبارة بل الأليفة المتواضعة ، كعواطف كبار الشعراء الذين لا يخجلون من ضعف الطبيعة البشرية ، ولا يأنفون من الشكوى والتلهف وذلك كى يستطيع أن يسمعنا شعرًا إنسانيًا رائعًا مثل مقطوعته التى تحمل عنوان «نفثة» فى الجزء الثانى من ديوانه حيث يقول :

ظمآن . ظمآن ، لا صوب الغمام ، ولا
عذب المدام ، ولا الأنداء ترويني
حيران . حيران لا نجم السماء ، ولا
معالم الأرض فى الغبراء تهديني
يقظان . يقظان ، لا طلب الرقاد يدا
نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان ، غصان ، لا الأوجاع تبليني
ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعر دموعى وما بالشعر من عوض
عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبط
على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم
وما استرحت بحزن فى مدفون
أسوان ، أسوان لا طب الأساة ، لا

سحر الرقاة من اللأواء يشفينى

سأمان ، سأمان ، لا صفو الحياة ولا

عجائب القدر المكنون تغنينى

أصاحب الدهر لا قلب فيسعدنى

على الزمان ولا خل فيأسونى

يديك فامح ضنى ياموت فى كبدى

فلست تمحوه إلا حين تمحونى

فهذه المقطوعة الرائعة لا نخشى عليها شيئًا مما يقوله الأستاذ العقاد نفسه فى مقدمة ديوانه «بعد الأعاصير» التى أشرنا إليها فيما سبق حيث يقول : «ولعلنا بحاجة إلى التنبيه إلى تفاهة شائعة فى مصر والشرق بين أدعياء الإحساس ممن لا يحسون ولا يفكرون ، وفى اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من فرط الإحساس ، لأنه يحس فى زعمهم بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح» وذلك لأننا لا نرى جودة الشعر فى المكابرة وادعاء البطولة الكاذبة ، كما لا نراها فى الأنين والنواح ، بقدر ما نراها فى إخلاص الشاعر نحو نفسه وصدوره عما يجد . وقد مضى الزمن الذى كان النقاد يلومون فيه الشاعر لأنه يغاضب حبيبته ويثور على حبه لها مؤثرين أن يقول ما قاله من قبل عاشق آخر لمعشوقته فيفديها إن حفظت هواه أو ضيعته بدلا من أن يغاضبها ، حتى ولو كان إحساسه الصادق هو الغضب والتمرد ، لا الخضوع والتلطف أو العكس . والذى . لا شك فيه أن قوة الانفعال هى التى تولد الرؤية الشعرية لا التفكير الفلسفى الجاف .

إلى هنا يحسن أن نقف فى حديثنا عن العقاد ناقدًا . وذلك لأن هذا المقال لا يمكن أن يتسع لبقية آرائه النقدية ومقاييسه الشعرية ومنهجه النقدى العام بما فى ذلك المقاييس السليمة فى نظرتنا ، والمقاييس التى تستحق فى رأينا أيضا المراجعة والتقويم ، وبخاصة بعض تلك المقاييس التى انساق إليها الأستاذ العقاد فى خصومته العتيقة للشاعر التقليدى الكبير أحمد شوقى ، وهى خصومة نحس بأن العقاد قد حاول التخفيف من عنفها بعد موت شوقى . . على نحو ما أحسنا فى الحديث الذى ألقاه عن شعره فى المهرجان الذى انعقد له بالقاهرة بناء على توصية من لجنة الشعر التى يرأسها العقاد بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . وليكن حديثنا عن كل هذا فى مقال آخر .

- ٢ -

تحدثنا فيما سبق عن فلسفة العقاد العامة فى الحياة ملخصة فى الحرية والفردية ، وحاولنا إيضاح الصلة العميقة التى تربط بين هذه الفلسفة ومنهج العقاد النقدى ، وأسس دعوته إلى التجديد فى شعره الغنائى ، وأرجأنا الحديث عن تفاصيل منهجه ، ومقاييس نقده إلى هذا المقال الثانى عنه .

نقد الشعر الغنائى :

والواقع أن الحركة النقدية الجديدة فى أدبنا العربى المعاصر ، قد تركزت كلها أو كادت فى نقد ما نسميه شعر القصائد . ويسميه الغربيون بالشعر الغنائى ، وذلك لأن هذا الفن هو الذى يتكون منه الجانب الأكبر من تراثنا الأدبى ، كما أنه الفن الذى ابتدأت فيه حركة البعث الأدبى بفضل محمود سامى البارودى . وإذا كان

أدبنا المعاصر قد أخذ يشهد فنونا أخرى وفدت إلينا من الغرب كفن المسرحية الشعرية والنثرية ، وفن القصة والأقصوصة ، وفن المقالة والسيرة الحديثة المنهج ، فإن كل هذه الفنون قد ظلت زمنًا طويلا بعيدة عن اهتمام النقد والنقاد الجادين . حتى لنرى الأستاذ العقاد نفسه يزدرى فن التمثيل فى بلادنا على نحو ما نطالع فى مقال له بعنوان «التمثيل فى مصر» منشور فى كتابه «مطالعات فى الكتب والحياة»وفيه يرد على قارىء يسأله لماذا لا يعنى بفن التمثيل؟ فيجيبه العقاد أن فى عالم الأدب وعالم السياسة ما يشغل كل وقته ، وهو وإن كان لا يكره التمثيل ولا يبخسه قدره إلا أن التمثيل فى مصر «مقتلة للوقت ، بل مذبحة طائشة يذهب فيها دم البرىء المظلوم جهارًا . . ليلا ونهارًا وما من حسيب ولا رقيب» ثم يرجع سر هذا الانحطاط إلى الشعب الذى يسميه «ديموس»- وهى كلمة يونانية قديمة معناها «الشعب» فيقول : «إن الأمر اليوم يا صاحبى للملك ديموس الأول والأخير ، لا لى ولا لك فى الآداب والفنون . وهل تدرى ما هو الملك ديموس؟ الملك ديموس هذا هو مستبعد قاهر يدعون إليه كثيرًا ، ويثنون عليه كثيرًا ولكنه بعد كل ما يقال من مدح لسياسته ، وثناء على حكومته عتل أحمق مأفون الرأى ، بليد الطبع قذر العينين والأظافر قد يستحق الصفع أحيانا ، ولكنه لا يجد الكف الغليظة التى تملأ خده العريض الطويل ، فلذلك لا يصفعه أحد ، أو هم يصفعونه بكف غير الكف التى تصلح له فيعتد الصنع مزاحًا رشيقًا ، وتربيتًا رفيقا . والملك ديموس لا يحب الوعاظ والأنبياء ، ولا يألف الفلاسفة والعلماء ، ولكنه يحب المهرجين والمسخاء ، ويألف المتزلفين والأدعياء . وفى عهد حكمه السعيد كثر هؤلاء الندماء الأماثل

وانتشر وظهرت البركة فى صفوفهم فامتلأ بهم بلاطه العامر وانفسح لهم عقله الضيق . . وما أوسع العقول الضيقة لصنوف الجهالة والحماقة وما أحفلها بضروب السماجة والصفاقة!! إن عقلا منها ليسع من ولائد العبارة أضعاف ما تسعه عقول الفلاسفة أجمعين من ولائد الفطنة والنبوغ» .

وعلى ضوء هذه النظرة نستطيع أن نفهم كيف أن ناقدًا مثقفا كالأستاذ العقاد لم يحاول فى دعوته إلى التجديد الأدبى أن يطالب بتوسيع مجال هذا الأدب ، وتنويع فنونه ، وأخذ ما لا نعرفه منها عن الغربيين الذين استطاع العقاد أن يتصل بآدابهم بفضل إتقانه للغة الإنجليزية ، وذلك فى حين نرى شاعرًا ارستقراطيا تقليديا كأحمد شوقى «تتفتح نفسه منذ شبابه الأول لفن كبير كفن المسرح فيكتب منذ سنة ١٨٩٣ ، أولى مسرحياته الشعرية وهى النسخة الأولى من مسرحية (على بك الكبير) ، كما نراه يعود بعد ذلك إلى هذا الفن فيكتب ابتداء من سنة ١٩٢٧ حتى وفاته بعد ذلك بخمس سنوات سلسلة مسرحياته التى يمكن القول بأن هذا الفن قد دخل بفضلها ضمن تراثنا الأدبى الخالد . وعندئذ فقط ابتدأ العقاد الناقد يحس بأن ما يؤلف فى هذا الفن يستحق النقد بدليل الكتيب العنيف الذى كتبه العقاد عندئذ فى نقد مسرحية (قمبيز) لأحمد شوقى باسم (قمبيز فى الميزان) وهو نقد سوف نرى ما فيه من تعسف وبعد عن الأصول الخاصة بهذا الفن .

وإذا كان الأستاذ العقاد قد كتب مقالا عن (المناهج فى فن القصة) منشورًا فى مجموعة (بين الكتب والناس) ، فإن حديثه فى هذا المقال قد جاء مقصورًا على تبصير أحد الشبان نظريًا

بالمناهج المختلفة التى ينتجها كتاب القصة مثل قوله : (فمن القصاصين مثلا من يجعل معوله على الحادثة أو الواقعة فلا تطيق أن تقرأ له قصة تخلو من حادثة مروعة ، أو ذات خطر فى حياة أبطالها . وهو فى هذا الباب صاحب قدرة بارعة لا يستهان بها فى تمثيل الحوادث واسنكتاه خفاياها والانتقال بها مع أطوارها المتعاقبة إلى غايتها . ومنهم من يجعل معوله على الشخصية يحللها أو يعرضها لقارئه باللون الذى يعجبه ويستهويه . وقد يكون الكاتب خبيرًا بتحليل الشخصيات ، أو لا تكون له خبرة بالتحليل ، ولكنه مقتدر على إبرازها على صورة تسحر الأبصار وتدعوك إلى العناية بها ، كما تعنى بمن تعرفهم من الصحب أو الأقربين ومنهم من يعول على التشويق ، ويعتمد التقديم والتأخير فى سرده لأخباره ومواقفه تعليقًا لهوى التشويق ، ويعتمد التقديم والتأخير فى سرده لأخباره ومواقفه تعليقًا لهوى الاستطلاع فى نفوس القراء الذين يأخذون بهذا الأسلوب ، ومنهم من يطرح التشويق جانبًا ويخيل إليه أنه يتعمد الإملال أنفة أن يظن به أنه يشتغل باله بتسلية القراء ، ويصطنع الحيلة للنزول عندهم منزلة الرضا والإقبال ، ولكنه يعوض التشويق بالدقة والجد فى التزام الحقائق وبلاغة التعبير . . . الخ) مما يوحى باتساع نظرة العقاد إلى هذا الفن وتنوع مناهجه ، ولكن دون أن يتبين للعقاد رأيًا خاصًا فى هذا الفن على نحو ما تبينا وسنتبين رأيه الخاص فى فننا الأدبى التقليدى وهو فن الشعر الغنائى . . وكل ذلك بالرغم من أن الأستاذ العقاد قد كتب هو نفسه منذ صدر شبابه قصة (سارة) التى تعتبر من النوع الذى يسميه بالنوع التحليلى ، بل وبالرغم من أن هذا الفن قد أخذ يجتذب إليه شيئًا فشيئًا أكبر عدد من متأدبينا ، وكان من المتوقع

أن يشغل مثل هذا الفن ناقدًا مثقفًا كبيرًا كالعقاد ، ولكننا لا نذكر له فى هذا المجال شيئًا ، . ولم نطالع له قط نقدًا لقصة أو لقصاص من معاصرينا فى مصر أو غير مصر من الأقطار العربية .

وأما المجال النقدى الذى شغل العقاد منذ صدر حياته فقد كان كما قلنا ، مجال الشعر الغنائى الذى يلوح لنا أنه المجال الذى يحرص عليه العقاد أكبر الحرص ، ويود أن يذكر به شاعرًا ، وناقدًا . . بل هو المجال الذى خاض فيه العقاد معاركه النقدية العاتية وبخاصة معركته العنيفه مع أحمد شوقى .

العقاد وشوقى:

معركة العقاد مع شوقى لم تبتدىء بكتاب «الديوان» الذى ظهر جزآه فى سنة ١٩٢١ واشترك فى تأليفهما المازنى مع العقاد ، بل ترجع أصول هذه المعركة إلى أبعد من ذلك بكثير . . إذ تطالع فى أقدم مجموعة للعقاد وهى «خلاصة اليومية» تعليقًا كتبه العقاد فى سنة ١٩١٢ على أبيات قالها شوقى على قبر بطرس باشا غالى ، ومن هذا التعليق نحس بالدوافع النفسية العنيفة التى أوغرت صدر العقاد على شوقى من مثل تزلفه للعظماء ، ومداهنته لهم ، وتمسحه بأبوابهم . فشوقى يقول :

القوم حولك يا ابن غالى خشع   يقضون حقا واجبًا وذماما
يتسابقون إلى ثراك كأنه   ناديك فى عهد الحياة زحاما
يبكون موئلهم وكهف رجائهم   والأريحى المفضل المقداما

ويعلق العقاد على هذه الأبيات الثلاثة بقوله :

«أكان يريد أن يقول : إن زائرى قبر الرجل - وفيهم سادات

الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء ، وفيهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر السراة والوجهاء- أكان يريد أن يقول : إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادى ابن غالى موئلا وكهف رجاء يستعطون من أريحية ساكنة الجواد ، ويستدرون من أفضاله ؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس فى هذا المعنى فأخطأ التقليد؟ أم لعله كان لا يريد أن يقول شيئًا ؟ أم تراه يحس أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه وأنه نائحة ألمعية أعد ليرثى كل من يموت من خدامها بلا مقابل؟» .

ومع ذلك فإن موقف العقاد من أحمد شوقى لم يتحدد نهائيا وعلى نحو قاطع إلا فى كتاب «الديوان» بجزأيه . . حيث نرى العقاد لا يقر لأحمد شوقى بأية موهبة ، بل بأية حسنة شعرية . وعلى العكس من ذلك يهاجم كل شعره جملة وتفصيلا أعنف الهجوم ، ولا يجد العقاد ضيرًا فى أن يكشف فى مقدمة هجومه الفنى على شوقى عن البواعث النفسية التى أضرمت فى نفسه كره هذا الشاعر ، فهو يتهمه بالزلفى لرجال السلطان وبإساءة استخدام ثروته فى إصطناع المهرجين والمطبلين ، والنيل من خصومه ومنافسيه سرًا وعلانية بما فى ذلك زملاء مدرسته الشعرية من أمثال حافظ إبراهيم . . وكل ذلك فضلا عما لم يصرح به العقاد ، مثل هجاء شوقى لعرابى والعرابيين تملقًا للخديوى وبخاصة فى القصائد التى كان ينشرها شوقى فى جريدة «المؤيد» وغيرها غفلا من إمضائه أو بإمضاء مستعار على نحو ما أثبت البحث الحديث . . وكل ذلك فضلا عن أن العقاد كان مرتبطا فى صدر حياته بمعسكر الشعب الممثل عندئذ فى «الوفد» أقوى تمثيل على حين كان شوقى لصيقًا بالسراى ومن يلوذ بها أو يناصرها ، ولم تظهر بعض اتجاهاته الشعبية إلا لماما وبعد عودته من منفاه فى أواخر الحرب العالمية الأولى .

المعركة الفنية :

وبالرغم من أن معركة العقاد مع شوقى قد كانت وراءها أسباب ودوافع نفسية وأخلاقية عميقة دفعتها إلى كثير من الإسراف الذى خرج بها عن نطاقها القاسى - فإن ما نحرص عليه هنا هو النظر فى المقاييس التى اصطنعها الأستاذ العقاد فى نقد شعر شوقى لنتبين صادقها من زائفها ، والصحيح منها من المتعسف .

وأول ما يستحق النظر هو الأساس الفلسفى العام الذى بنى عليه العقاد نقده لشعر شوقى ، وشعرنا التقليدى كله فالعقاد بفلسفته الفردية ومنهجه النفسى لا يريد كما رأينا فى المقال السابق ، وأن يعترف بشاعر لا تطالعنا شخصيته ومزاجه الخاص ونظرته إلى الحياة ، وفلسفته فيها من خلال شعره . وهذه نظرة تتفق إلى حد كبير مع طبيعة الشعر الغنائى وجوهره . ولكن موضع الخلاف هو : على أى نحو يجب أن تظهر شخصية الشاعر فى شعره؟ وهل يجب أن يكون ظهورها سافرًا ، أو على نحو مباشر ، أم يكفى أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع ، ووجهة نظر الشاعر إليه وهدفه منه ، ويكون فى ذلك ما يكفى للتسليم للشاعر بالأصالة الشخصية والطابع الذاتى ، وإلا لوجب ألا نسمى شاعرًا إلا من يصدر عن وجدانه الذاتى ، ويتحدث عن تجاربه الخاصة ، ومواضع أفراحه وأتراحه فى الحياة ، أى الشاعر الرومانسى دون غيره من شعراء الكلاسيكية ، أو الوجدان الجماعى ، أو أهل الفن للفن أو ما دون ذلك من شعراء مذاهب الأدب المختلفة وفنونه المتباينة وعلى أساس هذه المفارقات الواجبة يمكن أن نتبين مدى تجنى العقاد على شوقى عندما أنكر

عليه كل أصالة وتجديد ، واتهمه بالسير فى الدروب المطروقة البالية ، والصدرور عن القوالب التقليدية المتحجرة ، فلشوقى صوره الشعرية القوية ، وموسيقاه الرنانة وخطابيته الجهورية ، وله مدرسته التى توافق مزاجنا أو لا توافقه ، ولكننا لا نستطيع أن ننكر طاقته الشعرية الفذة .

وحدة القصيدة:

ولقد كان المأخذ الثانى الكبير الذى أخذه العقاد على شعر شوقى هو انعدام الوحدة فى قصائده التى جارى فيها تقاليد الشعر العربى القديم ، بالرغم من تطور الفلسفة الجمالية العام تطورًا يتطلب الوحدة فى كل عمل فنى . ولقد فطن مطران أحد شعراء جيل شوقى إلى هذه الحقيقة الجمالية . . ومنذ أن فطن إليها قرر – كما شرح فى مقدمة ديوانه القديم– أن يطرح من هذا الديوان كل ما قاله على الغرار التقليدى فيما عدا قصيدة واحدة عز عليه أن يطرحها ، وهى القصيدة التى وصف فيها غزو نابليون لألمانيا ، وانتقام المانيا من فرنسا بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن . وقد سماها (١٨٠٦ – ١٨٧٠) .

والواقع أن «وحدة القصيدة» لها قصة طويلة فى أدبنا العربى قديمه وحديثه كما أن مفهومها قد ظل غامضًا لزمن طويل . إذ نلاحظ أنه قد قصد بها أحيانا كثيرة فى نقدنا الحديث إلى «وحدة الغرض» . وذلك لأن القصيدة العربية القديمة إذا كانت عند ظهورها التلقائى قد تمتعت بلا شك بوحدة الغرض ، إذ كان الشاعر يقول القصيدة أو المقطوعة لساعته فى الأمر الذى يشغله ، فإن التكسب بالشعر لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح ، وعز

عليهم أن يقصروا عليه شعرهم فجمعوا فى القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم التلقائية القديمة . وبهذا أصيبت القصيدة العربية بالتفكك وبخاصة فى قصائد المديح ، وإن يكن كثير من القصائد الأخرى قد توفرت لها وحدة الغرض على نحو ما نشاهد مثلا فى غزليات العذريين بل الغزل الحسى أيضًا عند جميل والمجنون ، وابن ذريح وكثير وعمر ابن أبى ربيعة وكثير غيرهم ولكن لسوء الحظ رأينا أحمد شوقى يتابع الأقدمين فى مدائحه فنراه مثلا يستهل إحدى مطولاته فى مدح الخديوى بقوله :

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء

ولكن وحدة الغرض قد أخذت تختلط بعد ذلك عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه «الوحدة العضوية» أى بناء القصيدة بناءً هندسيا بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر . وهى دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ولكنها لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدد ، وإنما تتصور هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين حيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره ، أو مجتمعه .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتبين ما فى بعض المقاييس التى فرعها الأستاذ العقاد عن هذا الأساس من تعصب غير مقبول ، مثل زعمه بأن القصيدة السليمة البناء الممتعة بالوحدة لا

يمكن تقديم بيت منها على غيره ، وحكمه على قصيدة مثل رثاء شوقى لمصطفى كامل بأنها مفككة البناء لمجرد أن العقاد قد استطاع إعادة ترتيب أبياتها على نحو جديد دون أن يبدو عليها التخريب . فالعقاد يعيد ترتيبها على النحو الذى نمثل له بالأربعة الأبيات الأولى التالية .

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما فى مأتم والدانى
وجدانك الحى المقيم على المدى   ولرب حى ميت الوجدان
فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها   فالذكر للإنسان عمر ثان
أقسمت أنك فى التراب طهارة   ملك يهاب سؤاله الملكان

مع أن الأبيات : الثانى والثالث والرابع هنا يأتى ترتيبها فى قصيدة شوقى الأصلية ١٤ ، ٢١ ، ٦٤ ، وأما الأبيات الأربعة الأولى فى القصيدة الأصلية فهى :

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما فى مأتم والدانى
يا خادم الإسلام ، أجر مجاهد   لله من خلد ومن رضوان
لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى   فى الزائرين وروع الحرمان
السكة الكبرى حيال رباهما   منكوسة الأعلام والقضبان

وقد شتت الأستاذ العقاد الأبيات الثانى والثالث والرابع فى مواضع مختلفة من القصيدة دون أن يبدو على نسق القصيدة العام وتسلسلها ، فيما يزعم ، أى اضطراب . ونحن لا نريد أن نناقش الأستاذ العقاد فى سلامة الترتيب الذى اصطنعه أو عدم سلامته ، ولكننا نسلم له بما أراد لنسأله بعد ذلك : هل من الممكن أن يستقيم هذا المقياس فى أى شعر غنائى ينظم مشاعر وخواطر

متناثرة حتى ولو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا المقياس المتعسف؟ وها هى قصيدة من قصائد العقاد أتانى بها أحد طلبتى[1] وقد فعل بها ما فعله العقاد برثاء شوقى لمصطفى كامل ، فأعاد ترتيب أبياتها ووضع جوار كل بيت رقم ترتيبه فى القصيدة الأصلية التى يرثى فيها العقاد المرحوم حسين الحكيم من أدباء قنا المعروفين بالورع وذلك فى ديوانه «هدية الكروان» الصادر سنة ١٩٣٣ مجتزئين منها خشية الإطالة بهذه الأبيات :

١ - رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا
وما كان أعلى ما بكيت وأطيبا

٩ - عجيب لعمرى موت كل محبب
إلينا وقد كان التعجب أعجبا

١٣- عهدتك فى شرخ الصبا ناضر الصبا
وفاجأنى التاعى فأجفلت مكذبا

١٠- أمن هو فى ذكرى فتى العمر ينطوى
كما طوت الأسقام شيخًا معذبا؟

٧ - أألقاك؟ بل هيهات قد حالت المنى
فأقرب منها أن أصافح كوكبا

٣ - أألقاك عند النيل إذ عدت فى قنا
وأرعاك عند الجسر إن سرت مغربا؟

٦ - ونحصى على الدهر البرىء ذنوبه
وما كان إلا مزاحًا حين أذنبا

---

(١) هو الشاعر إبراهيم حمادة .

٥ - ونحـسب أن اللّه لـم يخلق امـرءاً
على الأرض إلا كى يقـول ويخطبـا
٤ - ونستنشد الأشعـار فى كل ليلة
ونطلب فى كل الأحـاديث مطلبًـا
٨ - إذا عدت أستحيى الشبابين فى قنا
وجدتك رسمـا فى التراب مغيبًا؟
٢ - وآذن فيك الصبر ألا يعيننى
وآذن فـيك الحـزن إلا تغلبـا!
٣٣- عليك سـلام اللّه حـتى يظلنا
سـلام أظل الناس شـرقًـا ومغـربًا

فهذه الأبيات من قصيدة رثاء أيضا كقصيدة شوقى وقد أعاد الطالب ترتيب هذا العدد من الأبيات التى نقرأها فتستقيم القراءة دون تعثر، أو إحساس بتخلخل، وتقديم وتأخير ، لأن القصيدة كلها مبنية على خواطر وأحاسيس متناثرة يمكن ترتيبها على أوضاع متباينة ، بل لقد استطاع الطالب المذكور أن يأتينى بعدة أبيات أعاد هو نفسه تأليفها من شطرات مختلفة تخيرها من قصيدة العقاد المذكورة واستقام لها الفهم وهى :

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا
وما تعرف الدنيا سوى الموت مذهبا
أألقاك عند النيل إن عدت فى قنا
لنطلب فى كل الأحاديث مطلبا؟
لقد كان ميمون النقيبة صالحا
ولا يذكر الأحباب إلا تحببًا

وكـــــان على كنز القناعــــة آمنا
فلم يعـره عــيش وإن كـــان أعـــذبا
وكــان عــزيز النفس فى غــيـر جـفــوة
وكـــان أمين الســـر والجـــهـــر طيـــبًّـــا

ونحن لا نريد أن نتعسف فنرمى قصيدة العقاد هذه بالتفكك، وانعدام الوحدة العضوية على نحو ما فعل هو فى نقده لشعر شوقى، ولكننا نقول إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا فنون الأدب الموضوعى كفن المسرحية، وفن القصة والأقصوصة، وأما فى شعر القصائد فلا ينبغى أن يطالب بها إلا فى الشعر الموضوعى ذى الطابع الواقعى الذى تتبنى القصيدة فيه، كما قلنا على قصة قصيرة، أو دراما سريعة . وأما الشعر الغنائى الخالص، أى شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التى لا تقبل تقديمًا أو تأخيرًا فى نفس أبياتها .

مقاييس المعانى:

وأما المقاييس الفرعية التى استخدمها الأستاذ العقاد فى نقد معانى شوقى ، فمنها ما تحدث عنه نقاد العرب القدماء مثل«الإحالة» أى المبالغة فى المعانى مبالغة مسرفة، فقد التفت إلى ذلك نقاد العرب القدماء كالآمدى والجرجانى وغيرهما، وإن اختلفوا بعد ذلك فى منهج التطبيق . . فرأى بعضهم إحالة فيما لا إحالة فيه وإن يكن الأستاذ العقاد قد أخذ يفرع فى ضروب الإحالة فيقول :

أما الإحالة فهى فساد المعنى وهى ضروب : فمنها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه» . ثم يأخذ بعد ذلك فى ضرب

أمثلة لكل هذه الأنواع من الإحالة فى شعر شوقى ، والكثير منها جدير بالنقد وإن لم يخل عدد منها من التعسف . والقسر ، نستطيع أن نجد له مثلا واضحًا فى نقده لقول شوقى فى رثاء مصطفى كامل :

مصر الأسيفة ريفها وصعيدها   قبر أبر على عظامك حانى

إذ يعلق عليه العقاد بقوله : مصر أيها القارىء : ولا تخطىء فتحسبها القاهرة المعزية ، فإنها مصر بريفها وصعيدها ، مصر كلها ما هى إلا قبر واحد . فلله در شاعرها يرثى رجلا أحيا نهضة فى بلاده فيجعلها قبرا . ولأى ضرورة؟ وليدل على ماذا؟ . . لا شىء» . فأى تعسف بعد هذا؟ وماذا كان من الممكن أن يقول الأستاذ العقاد لو سمع خطيب اليونان الأكبر «بركليس» وهو يقول : إن الأرض كلها مقبرة للعظماء ، بمعنى أن الرجل العظيم لا يرقد فى بقعة من الأرض ، بل تستقر ذكراه فى نفوس جميع البشر بشتى بقاع العالم ، وهل تراه يتهمه بالسخف والإحالة؟!

وكذلك الأمر فى مقياس «التقليد» فهو مقياس قديم أسرف فيه نقاد العرب القدماء أيما إسراف حتى رأوا سرقة فيها لا سرقة فيه ، لأنه عام مشترك . وقد أخذ العقاد يبحث فى تعسف عن سرقات لشوقى ، ويتهمه بالتقليد فيرى مثلا أن قوله :

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها
فالذكر للإنسان عمر ثانى

مغتصب من بيت المتنبى :

ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته
ما فاته ، وفضول العيش أشغال

ولسنا نرى شبها بين البيتين فضلا عن اغتصاب أو سرقة ، إلا فى عبارة «أن الذكر عمر ثان» وهى ليست من غرائب المعانى التى يصح فيها الاتهام بالسرقة ، فضلا عن أن «شوقى» قد دمغه بطابعه الشعرى الخاص ، وهو طابع الإنشاء الخطابى ، على حين نرى المعنى نفسه ، يتخذ فى بيت المتنبى طابع الحكمة . . أى التقرير الإخبارى ، وفى مثل هذه الحالة لا تتركز الأصالة والخبرة فى المعنى ، بل فى الأسلوب والطابع الشعرى .

وباستطاعتنا أن نبرز نفس الملاحظات على المقياس الذى سماه العقاد «الولوع بالأعراض دون الجواهر» فالعقاد يريد أن يأخذ الشاعر بالغوص وراء المعانى الخفية . وإغفال المظاهر الحسية للأشياء والطبائع والخطأ هنا يأتى- كالعادة- من التعميم . فما يطالب به العقاد قد يتمشى مع شعر الفكرة ، ولكنه يتجاهل مدرسة كبيرة قد الشعر كمدرسة «البرناسيين» التى كانت ترى أن الشعر تجسيم ورسم ناطق . . وكل ذلك فضلا على أننا لا نعلم على وجه التحقيق تلك الجواهر التى يقصد إليها العقاد ، وهل يريد أن يحيل الشعر إلى فلسفة وميتافزيقا على نحو ما حاول أن يقول فى مقدمة ديوانه «بعد الأعاصير» الصادر سنة ١٩٥٠ حيث نراه يدافع عن شعر الفكرة فى حماس بالغ ، مع أن زميله عبد الرحمن شكرى كان قد حل هذه القضية ، وفض الجدل بطريق إنشائى رائع عندما تحول الشعر الفكرة أو الأفكار بين يديه إلى تأمل وجدانى . فشكرى وإن يكن فكرى النزعة إلا أنه لم يحاول أن يودع قصائده الرائعة جواهر أو حقائق ، وإنما أودعها انفعالات وجدانه الحى العميق إزاء حقائق الحياة وجواهرها على نحو ما فعل فى القصيدة التى يخاطب فيها المجهول بقوله :

يحـوطنى منك بحـر لست أعـرفـه
ومـهـمـة لست أدرى مـا أقـاصيـه
أقضى حـيـاتى بنفس لست أعـرفـهـا
وحـولى الكون لم تدرك مـجـاليـه
ياليت لى نظرة للغـيب تسـعـدنى
لعل فـيـه ضـيـاء الحق يبـديه
إخـال إنى غـريب وهو لى سكن
خاب الغريب الذى يرجو مقاصيه . .الخ

وإنما الذى أصبحنا نطالب به اليوم فى الشعر الغنائى الجديد أن يتطور الوصف الحسى إلى وصف وجدانى على نحو ما فعل مطران بهذا الفن فجدد منهجه .

الشاعرية والتشبيه:

وأما الكسب الجديد الباقى فى نقد العقاد لشوقى وفى آراء زميليه شكرى والمازنى وفى دعوته التجديدية ، فقد كان فى نظرتهم إلى التشبيه ووظيفته الشعرية ، وهى تلك النظرة التى نقلت التشبيه من مجال الحواس الخارجية إلى داخل النفس البشرية . . إذ رأيناهم يطالبون بأن يكون الهدف من التشبيه هو نقل الأثر النفسى للمشبه من وجدان الشاعر إلى وجدان القارىء وبذلك فتحوا الباب أمام التعبير الرمزى على نحو ما أوضحنا فى عدد من المقالات السابقة لهذه السلسلة .

العقاد وقمبيز:

قلنا إن العقاد لم يعن بنقد المسرحيات إلا بعد أن أخذ أحمد شوقى يصدر سلسلة مسرحياته الشعرية ابتداء من سنة ١٩٢٧ ،

وأكبر الظن أن العقاد لم يكتب عن مسرحية «قمبيز» إلا باعتبار كتابته هذه جزءاً من حملته العامة العنيفة على شوقى . . وذلك بدليل أننا لم نشهد بعد ذلك ، ولا قبل ذلك ، نقدًا للعقاد لأية مسرحية أخرى .

ومسرحية «قمبيز» تناول فيها شوقى فترة حاسمة فى تاريخ مصر وهى فترة القضاء على استقلالها وسيادتها ، ووقوعها فريسة فى يد الغزاة الأجانب الذين ظلوا يتعاقبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد حتى نهاية فاروق . ولكن شوقى لم يرجع فى تصوير هذه الفترة إلى التاريخ الحقيقى الذى يفسر غزو الفرس لمصر لأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية تتصل اتصالا وثيقًا بالصراع الجبار الذى كان سائدًا عندئذ بين الفرس من جهة ، واليونان وقرطاجنة من جهة أخرى ، وتطلع الفريقين إلى الاستيلاء على مصر لترجيح كفة الصراع - بل آثر أن يستخدم لفنة المسرحى أسطورة رواها المؤرخ اليونانى القديم «هيرودوت» ونقلها عنه بعض المؤرخين المحدثين ، وهى تلك الأسطورة التى تزعم أن «قمبيز» غزا مصر لأنه طلب من فرعونها «أمازيس» أن يزوجه من ابنته . . ولكن «أمازيس» غشه . . فبدلا من أن يزوجه من ابنته «نفريت» زوجه «نيتيتاس» ابنة «أبرياس» الفرعون الذى قتله «أمازيس» واستولى على عرشه ، ثم اكتشف «قمبيز» هذا الغش ، فثارت حفيظته ، وانتقم من فرعون بغزو مصر وسفك دماء أهلها ، ونهب خيراتها وتدمير معابدها وقتل عجل «أبيس» إله المصريين القدماء . وإن تكن نوبات جنون هذا الطاغية السفاح قد أحاطت بما بقى فى رأسه من عقل ، فقتل أيضًا أخاه وأخته فى ساعة جنونية ، بل ولقى حتفه .

وليس من شك فى أن «شوقى» كان له الحق فى أن يفضل هذه الأسطورة على التاريخ الواقعى . . . إذ رأى أنها أكثر مواتاة لفنه ، وأوفر حظًا فى خدمة الهدف الذى رمى إليه من تمجيد روح الفداء والتضحية الوطنية فى شخصية «نيتيتاس» التى قدمت نفسها قربانًا على مذبح الوطن .

وإذا صح هذا لا يكون هناك محل لأن يشدد العقاد فى كتابه «قمبيز فى الميزان» النكير على شوقى باسم التاريخ ، مادام شوقى نفسه قد آثر لفنه أن يخرج من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة . . ومع ذلك فإن الحملة العنيفة التى شنها العقاد على مسرحية شوقى باسم التاريخ ، إذا كان لبعض تفصيلاتها شىء من الوجاهة ، فإن البعض الآخر لا يخلو من تعسف لا محل له .

فالأستاذ العقاد قد يكون محقًا عندما يأخذ على شوقى أنه لم يستخدم بعض الحقائق التاريخية الثابتة التى لا تتنافى مع هدفه الوطنى ، والتى تفسر إطباق الجنون على «قمبيز» مثل الهزائم الشديدة والخسائر الفادحة التى لقيتها جيوش الفرس فى بلاد النوبة وفى الصحراء الغربية .

وعلى العكس من ذلك يظهر تعسف العقاد عندما يأخذ على شوقى أنه لم يستخدم فى مسرحيته أسماء تاريخية لامعة كانت لها بعض الصلات بمصر أو فارس فى تلك الفترة . مثل المشرع اليونانى الشهير «صولون» أو «قارون» ملك «ليديا» الذى لا يزال يضرب به المثل الشعبى فى وفرة الثراء . ويزيد هذا التعسف وضوحًا عندما نلاحظ أن العقاد لم يوضح لنا على أى نحو كان يريد أن يدخل شوقى هاتين الشخصيتين أو غيرهما فى

المسرحية . . وما هى الأدوار التى كان من الممكن أن تلعبها فيها . . وهكذا يتضح كيف أن هذا النقد التاريخى لم يكن له محل ، كما يتضح ما فيه من تعسف . . وكذلك الأمر فى عدد من مواضع النقد الجزئى التى أخذها العقاد على بعض تعبيرات شوقى وصوره الشعرية .

وإذا ذكرنا أن العقاد قد اقتصر أو كاد فى نقده لمسرحية «قمبيز» على الناحية التاريخية ، والناحية اللغوية ، أدركنا كيف أن هذا النقد قد جاء أبعد ما يكون عن أصول هذا الفن ، الذى يلوح أن الأستاذ العقاد لم يعن بدراستها دراسة مستفيضة . . كتلك التى وصل إليها فى دراساته لأصول الشعر الغنائى وخصائصه ومدارسه . ولو أن العقاد كان قد عنى بفن الأدب التمثيلى العناية الكاملة ، لاستطاع أن يجد فى مسرحية «قمبيز» لشوقى مآخذ فنية جادة لا يمكن أن يخطئها ناقد مستنير فى هذا الفن .

ففى هذه المسرحية نلاحظ مثلا أن الشخصية الأساسية ليست «قمبيز» وإنما هى «نيتيتاس» التى أراد شوقى أن يصور فيها الروح الوطنية . . تلك الروح الى أراد أن يحقق بها المشاركة الوجدانية مع القارىء أو المشاهد ، وبها يضمن استجابة الجماهير .

والواقع أن «شوقى» قد أراد أن يجسم الوطنية المصرية فى شخصية «نيتيتاس» وأن يجعل منها ما يمكن أن يشبه باللؤلؤة التى لا تذوب فى الأوحال ، وذلك لأنه صور مصر عندئذ على حقيقتها من حيث الضعف والانحلال والإسراف فى البذخ حتى قتل النعيم حمية الشباب وأصبح جيش مصر نفسه خليطاً من المرتزقة وخاصة من اليونان الذين وصل أحدهم وهو «فانيس» إلى رتبة

القائد ، ثم غدر بمصر وجيشها ، وأفشى سرها إلى «قمبيز» والتحق بالجيش الفارسي ولكننا مع ذلك نلاحظ أن شوقى لم يستطع أن يصون صفاء هذه اللؤلؤة . أو أن يوضح لنا سر نقائها بل أن ينحى عنها ما علق بها من أدران .

قدم لنا شوقى «نيتيتاس» على أنها مصرية سلسلة الفراعنة التى تفدى البلاد بنفسها ،وتدفع عن مصر شر العجم ، وتقى الوطن دنس الفتح وعاره ، وتهتف دائمًا «تعيش مصر وتبقى» ولكنه مع ذلك لم يوضح لنا كيف استطاعت «نيتيتاس» أن تغلب على حقدها الإنساني المشروع على قاتل أبيها الفرعون «أمازيس» أو كيف استطاعت أن تتناساه . ولم يستخدم الصراع المؤثر الذى كان من الطبيعى أن يثور فى نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطن ، وخاصة أن شوقى قد جعل لتلك الموجدة أعقابًا تذكيها وتزيدها ضرامًا حتى لتمس «نيتيتاس» فى أعز ما تملك الفتاة هو قلبها- فشوقى يحدثنا أن «نيتيتاس» كانت تحب «تاسو» حارس أبيها ، وكان هذا الجندى يبادلها حبا بحب طالما كان أبوها فرعونًا لمصر حتى إذا قتله «أمازيس» واغتصب منه العرش تحول «تاسو» من «نيتيتاس» إلى «نفريت» بنت فرعون الجديد وذلك لأنه على حد قول شوقى :

يعـــشق الجـــاه والـغنى لا يحب الغـــوانيــا

فهو كالنحلة من زهر إلى زهر ، وكالنعمة من قصر إلى قصر . ولم يستطع شوقى أن يهمل ما يثيره مثل هذا الغدر فى نفس «نيتيتاس» من غيره كاوية فنراها تخاطب «تاسو» بقولها :

أقسمت لى فاذهب فأقسم لها فـأنت أهل للقـسم الحـانث

وإذا كانت هذه هى حالة «نيتيتاس» النفسية ، وهذا هو مبلغ نقمتها على «تاسو» وغيرتها من «نفريت» الأنانية المحظوظة ، أو ما يكون القارىء والمشاهد على حق فى أن يشك فى مدى نبل «نيتيتاس» وسيطرة روح التضحية والفداء على نفسها مما يذهب بروعة بطولتها ، ويضعف من عطفنا عليها وتحمسنا لها ، وبخاصة أننا لم نشهد صراعا نفسيًا فى حناياها بين كل هذه العناصر المتشابكة المتضاربة من حقد على قاتل أبيها ، وغيرة من ابنته ، ويأس من غرامها المحطم ، ثم شعورها الوطنى ، واشتعال روح التضحية فى نفسها . . لم نشهد صراعا تخرج منه منتصرة ، مغلبة روح الوطنية النقية السامية على مشاعرها الشخصية ومآسيها الخاصة بحيث تزداد عندئذ تضحيتها نبلا ، وتزداد قلوبنا عليها حنوا .

وهذا هو النقد الأساسى الذى يمكن أن يوجه إلى هذه المسرحية التى أراد شوقى أن يمجد فيها روح الفداء والوطنية المصرية ممثلة فى فتاة من سلالة الفراعنة ، ولكنه لم يصب الهدف كما لم يصبه عندما حاول فى مصر كليوباترا ، أن يرد إلى تلك الملكة اليونانية ، التى جلست على عرش مصر اعتبارها . وأن يصير فينا العطف عليها . بل والإعجاب بها .

وكل ذلك فضلا عن أن «شوقى» لم يعرف كيف يستخدم عناصر الصراع المتوفرة فى مسرحيته فى بنائها ، وتوليد الحركة الدرامية الداخلية فيها على نحو ما فعل عمالقة هذا الفن .

ولكن الأستاذ العقاد لم يلتفت إلى شىء من كل هذا لأنه ، كما قلنا ، لم يعن بدراسة النقد المسرحى ، بل والتأليف المسرحى

العناية الكافية ، فرأيناه يصرف نقده إلى نواح جانبية أو ثانوية أو شعرية لا تدخل ، أو لا تكاد تدخل فى صميم النقد المسرحى فضلا عن أن الكثير منها مردود كما سبق القول .

النقد البناء :

وإذا كنا فرغنا فى هذا المقال من نقد العقاد الهدام الذى تجلى فى معركته العنيفة مع أحمد شوقى فقد بقى أن ننظر فى نقد العقاد البناء وفلسفته العامة فى الأدب ، وفى الشعر خاصة ، وهو الفن الذى يعتبر المجال الهام ، إن لم يكن الوحيد للعقاد ناقدًا . كما بقى أن ننظر فى منهج العقاد فى الدراسات الأدبية ، وفى كتابة السيرة . وآراؤه فى كل ذلك مبثوثة فى عدد من مقالاته وكتبه وهى من الوفرة والاتساع بحيث تستحق أن نفرد لها مقالا خاصًا .

- ٣ -

فرغنا فى المقالين السابقين عن الأستاذ عباس محمود العقاد من فلسفته العامة فى الحياة وارتباطها الوثيق بآرائه فى الأدب والنقد ، كما فرغنا من خصومته مع المدرسة التقليدية وعلى رأسها أحمد شوقى ، وبقى أن ننظر فى آرئه العامة فى الشعر ونقده ، وفى الدراسة الأدبية وهدفها ومنهجها ، ثم فى السيرة ومنهجه فى كتابتها .

نظرية الشعر:

والنظرية العامة التى يلوح أن الأستاذ العقاد قد تحمس لها ، هو وزميلاه شكرى والمازنى رواد دعوة التجديد فى الشعر المعاصر هى

النظرية التى تطالب بأن يكون الشعر تعبيرًا عن وجدان الشاعر وحياته الباطنية أى صورة لنفسه ، فهو يقول فى مقدمة كتابه «ابن الرومى- حياته من شعره» عن الطبيعة الفنية أن «تمامها إنما يتحقق بأن تكون حياة الشاعر وفنه شيئًا واحدًا لا ينفصل فيه الإنسان الحى عن الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته ، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه ، يخفى فيها ذكر الأماكن والأسماء ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجئة مما تتألف منه حياة الإنسان» .

وهو يبلغ بهذا الرأى أقصاه عندما يقول فى مقال له بمجموعة «ساعات بين الكتب» إنه إذا لم تعرف حياة الشاعر من ديوانه فما هو بشاعر ، ولو كان له عشرات الدواوين .

والذى لا شك فيه أن الأستاذ العقاد انساق إلى هذه النظرة المتحمسة لشعر الوجدان الذاتى بالدعوة التى قادها هو وزميلاه لتجديد الشعر العربى المعاصر ثم باتجاهه النفسى فى البحث الدائم عن خلجات النفس البشرية ومحاولة اكتشاف شخصيات الأدباء من خلال إنتاجهم الأدبى وذلك بالرغم مما فى هذه النظرة من إسراف فهناك ضروب من الشعر يختفى فيها الشاعر ويجب أن يختفى ، كالشعر الملحمى والشعر التمثيلى بل إن الشعر الغنائى نفسه منه ما لا نعثر فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر بل نتلمس عنها بعض اللمحات من نظرته إلى الأشياء والناس ، ومن أسلوب عرضه عندما نحس أن هذا الشاعر أو ذاك - مثلا - متفائل أو متشائم ، وعاطفى انفعالى ، أو متهكم ساخر ، وأما الشعر الذى يتخذ الشاعر نفسه محورًا له فهو الشعر الرومانسى وحده ، ومن المؤكد أن الأستاذ العقاد نفسه قد قال كثيرًا من الشعر

غير الشخصى الذى لا نعثر فيه على شخصيته بطريق مباشر ، وكل ما نستطيع أن نستشفه منه هو الحالة النفسية التى صدر عنها وفلسفة الحياة التى يريد أن يوحى لنا بها . ومن المعلوم أن شعراء الفن للفن وجماعة اليرناسيين قد كان مصدر ثورتهم على الشعر الرومانسى هو الإفراط فى «الأنا» التى طغت على شعرهم كله حتى أحالته إلى مجرد وسيلة للتعبير عن هذه «الأنا» دون عناية كافية بالقيم الجمالية للشعر ، مما دعا أصحاب الفن للفن إلى القول بأن الشعر لا ينبغى أن ينحط إلى مستوى الوسيلة مهما شرفت ، بل يجب أن يعتبر غاية فى ذاته ، أى أن يكون خلقًا للقيم الجمالية قبل كل شىء . حتى ذهبوا إلى حد القول بأن اللغة ليست وسيلة فى الشعر ، بل إنها كمحجر الرخام الذى ينحت منه الشاعر صورة على نحو ما ينحت المثال تماثيله من الرخام .

ولكن مثل هذه النظرية كان من السهل أن تستغل أقوى استغلال ضد شاعر كبير كأحمد شوقى الذى يصعب أن نستخلص من شعره الوفير صورة نفسية متكاملة لشخصه ، وربما كان ذلك لأن شوقى لم يكن يقول الشعر للتنفيس عن نفسه بقدر ما كان يقول لاكتساب الحظوة الملكية حينًا والشهرة الشعبية حينًا آخر . وقد عاب العقاد عليه كل ذلك كما أوضحنا فى المقال السابق عند حديثنا عن الخصومة بينهما .

مجال الشعر:

وتأسيسًا على هذه النظرية العامة كان من الضرورى أن يطالب العقاد كل شاعر بأن يصدر عن طبعه ، وألا يحاول القول فيما يتعارض مع هذا الطبع حتى يأتى شعره صورة لروحه ، وهذه

النتيجة المنطقية نستطيع أن نطالعها فى مقدمة كتاب «ابن الرومى» حيث يقول : «إن مزايا الشعر كثيرة تتفرق بين الشعراء ويتفرق الإعجاب بها بين القراء ، وقد يحرم الشاعر إحداها أو أكثرها ، وهو بعد شاعر لا غبار عليه لأنه يحس نمطا من الشعر يقيم به الشاعرية . كالجمال فى الحسان يروقنا فى كل وجه بلون وسمة ، وهو فى جميع الوجوه رائق جميل ، وكاللمحة الواحدة من ملامح الجمال تحلو فى هذا الوجه وتحلو فى ذاك ، ولا تشابه بينهما فى غير الحلاوة : ففى العيون ألف عين جميلة لا تشبه الواحدة أختها ، ولا تتفق اثنتان منها فى معانى النظرات ومحاسن الصفات وليس هذا إلا جمال واحد عن الكلام على جوهر الجمال» .

وهذا حق ومتسق مع نظرة العقاد العامة للشعر . ولكننا - لسوء الحظ - لا نلبث نطالع له آراء أخرى مناقضة لهذا الرأى تمام المناقضة مثل قوله فى «حد الشاعر العظيم» من مقال له عن المتنبى فى مجموعة «مطالعات فى الكتب والحياة» :

«ومن الشعراء من يطربك متغزلا أو يعجبك واصفا أو من يشجوك شاكيا أو راثيًا ، أو من تستمع له فتحلو لك نغمته فى بعض مذاهبه ، ولكنك لا تلقى عنده مستمعًا فى غير الباب الذى تستحسنه منه ، فهؤلاء الشعراء تستريح النفس إليهم فى حالة من حالاتها وتتسلى بهم فى بعض نوباتها غير أنها لا تشعر بعظمة فيهم حين تنصت إليهم وهى على حق فيما تراه ، فإن الشاعر الذى لا يخاطب النفس إلا من ناحية واحدة كالآلة الموسيقية التى ليس فيها وتر فرد فهى تنطق بصوت واحد من أصوات تلك

الحياة ولكنها لا تتسع لتمثيل روايتها الكبرى بأصواتها المنوعة وأصدائها المختلفة المتجاوبة» .

ونحن لا نريد أن نناقش هذا الرأى إلا بآراء العقاد الأخرى نفسها فنسأل كيف يمكن أن ينطق الشاعر بكافة النغمات المتناقضة المتضاربة ، بل لنقل المتناغمة المتجاوبة أو المتكاملة مادام العقاد نفسه يطالب الشاعر بأن يكون شعره صورة لنفسه . والغالب أن تكون النفس ذات لون خاص واتجاه معين ، ومطالبتها بأن تجمع بين الاتجاهات والألوان والنغمات كافة مطالبة لها بما ليس فيها . وهذا يناقض نظرية العقاد العامة كما يناقض ما نستطيع أن نستخلصه من الآداب كافة مطالبة لها بما ليس فيها . وهذا يناقض نظرية العقاد العامة كما يناقض ما نستطيع أن نستخلصه من الآداب كافة ، وإلا لجاز أن نتنكر لشعر الرومانسيين مثلا لأنهم لم يصدروا فى كل شعرهم إلا عن حالة نفسية محددة لا تعدد فيها ، ولم يعزفوا إلا على وتر واحد ، بل إن وتر كل فرد منهم يختلف عن وتر الآخر ، وفى هذا تمكن أصالته الفريدة ، ونحن نقرأ دواوين عدد من كبار شعرائنا المعاصرين فيخيل إلينا أحيانا كثيرة أننا لم نقرأ غير قصيدة واحدة متنوعة فدواوين «ناجى» مثلا تكاد تكون قصيدة غرام متصلة . وديوان «الشابى» يكاد يكون ثورة نفسية متلاحقة الانفجار ، ودواوين على محمود طه تكاد تكون فرحة مستمرة بالحياة . ودواوين شكرى تكاد تكون تأملا متصلا واستبطانًا مستمرًا لذاته . ومن المؤكد أننا لا نستطيع أن ننكر العظمة على كل هؤلاء الشعراء لمجرد أنهم لم يعزفوا على كل النغمات وهنا نلتقى برأى العقاد الأول المتماشى مع نظرته العامة للشعر .

موضوعات الشعر:

ولكننا عندما ننظر فى مجالات الشعر وموضوعاته التى طرقها العقاد نفسه فى دواوينه العديدة نميل إلى الاعتقاد بأن العقاد قد آثر لنفسه الضرب على سائر النغمات ، فله الشعر الفلسفى والشعر العاطفى وشعر المناسبات التقليدية ، بل ونراه يحاول أن يكتشف موضوعات جديدة للشعر على نحو ما فعل ديوانه «عابر سبيل» حيث يحدثنا أن فى الحياة العادية وفى الشوارع والحوانيت أشياء كثيرة تصلح لأن تكون مادة للشعر مثل : الفواكه المكدسة فى الحوانيت - أو القرود الحبيسة فى حديقة الحيوان . وقد نظم هذا الديوان كله فى هذه الأشياء وأشباهها .

وإنه وإن يكون هناك خلاف شديد بين الشعراء والنقاد حول موضوعات الشعر وما يصلح منها ولايصلح لأن يكون مادة لهذا الفن الجميل ، إلا أن هناك مع ذلك إجماعًا على أن النظم فى موضوع قبيح أو تافه بطبيعته لا يمكن أن يصبح شعرًا ، أى فنًا جميلا . إلا إذا استطاع الشاعر أن يضفى الجمال على ما يصف أو ينتزعه منه حتى تهتز له النفس أو تطمئن حاسة الجمال ، وذلك إما بفضل الصور الشعرية التى ينحتها الشاعر من اللغة عند وصفه لشىء تافه ، وإما بفضل المشاعر الجميلة الخيرة التى يضيفها الشاعر على الشىء القبيح أو المؤلم ، أى بفضل المشاركة الوجدانية التى تجمع بين الشاعر وبين ما يصف .

ووصف الأشياء العادية التى تبدو تافهة لم يبتكرها الأستاذ العقاد فى الشعر العربى ، وأكبر الظن أن ابن الرومى هو الذى وجه هذه الوجهة ، وبخاصة إذا ذكرنا أن ابن الرومى كان من الشعراء

المفضلين الذين تناولهم العقاد ، كما تناولهم زميله المازنى بالدراسة والنقد ، ولابن الرومى فى شعر المشاهدات اليومية العادية - أى شعر عابر السبيل- مقطوعات فنية رائعة مثل وصفه للخباز وغيره ، ولكن العقاد لا يستطيع أن يتمهل عندما يصف ليخلق شيئًا من لا شيء ، وينحت الصور الجميلة من الحركات التافهة ، كما يفعل ابن الرومى ، بل نراه يفر من موضوع وصفه إلى التداعى ، وهو تداع لا يسوقه الخيال الشعرى ولا الفيض العاطفى بل يسوقه الفكر . والعقاد بطبيعته رجل فكر قبل كل شيء ، وكثيرًا ما يأتى تداعيًا متلمسًا مجتلبًا قد يدل على براعة ، ولكنه لا يدل على شاعرية مصورة أو عطف إنسانى عميق ، على نحو ما أوضحنا فى الجزء الأول من كتابنا «الشعر المصرى بعد شوقى» والحديث عن الشارع والزقاق والقرية استطاع الاشتراكيون الواقعيون أن يخلقوا منه شعرًا وأدبًا رائعًا فى كثير من الحالات ولكن العقاد فى «عابر سبيل» قد آثر أن يتحدث عن الأشياء والحيوانات عن أن يتحدث عن الناس وحياتهم ، وما كان له أن يصدر عن تلك النزعة التى يعاديها فى عنف .

ومن البين أنه بغير مثل هذه الفلسفة الحانية على الناس العاديين وكفاحهم الشاق فى الحياة ، من الممكن أن تؤدى مثل هذه النزعة فى شعرنا العربى إلى الانتكاس نحو الهوة التى كان قد وصل إليها قبل البارودى عندما انتهى الأمر به إلى معالجة التوافه مثل : وصف القلم أو المحبرة أو هدية عتب أو ما شاكل ذلك من موضوعات كان الشعراء يفتعلون فيها الشعر ويتسابقون فى إظهار المهارة اللفظية أو توليدات الخيال دون أن يحفزهم إلى قول الشعر حافز إنسانى قوى أو عاطفة حانية أو خيال خلاق فى غير تصنع أو اجتلاب .

وكما حاول العقاد أن يقول الشعر على لسان «عابر سبيل» فإنه أراد أيضًا أن يوجه الشعر والشعراء وجهة جديدة يقول إنها الوجهة المحلية الواجبة ، وهى وجهة التغنى بالكروان بدل البلبل الذى يؤكد الأستاذ العقاد أنه لم يسمعه ولا رآه قط فى بلادنا ولا تعتبره من طيور بيئتنا الطبيعية ، ويتهم شعراءنا بترديد اسمه بالباطل نقلا عن الشعراء الغربيين ولست من علماء الحيوان والطيور لأفصل فى زعم الأستاذ العقاد ، ولكننى أعلم أن أهلى فى الريف يسمون طائرا صغيرًا يزقزق على الأشجار باسم البلبل . . ولقد حدث فى إجازتى القصيرة الأخيرة بالريف أن جاءنى أطفالى صائحين بأنهم قد اصطادوا ببندقية الرش بلبلا أرونى إياه ، فإذا به يشبه العصفور إلا أنه انحف منه جسما وأطول ذنبًا ومنقارًا . وما أحسب أن الشعراء يعتبرون من الضالين إذا كانوا قد جاروا أهل قريتنا وأطفالى فى الحديث عن البلبل وزقزقته . ولكننا مع ذلك قد ظفرنا من الأستاذ العقاد بديوان قائم بذاته خصص معظمه لتغريد الكروان وإيحاءاته وسماه «هدية الكروان» ، وإن كنت أعتبر القصيدة الأولى التى كتبها الأستاذ العقاد عن الكروان ونشرها فى الجزء الأول من ديوانه لا تزال خير ما قال بوحى من الكروان ، وأن ما قاله بعد ذلك فيه ، وبعد أن اعتبر هذا الموضوع كشفًا جديدًا- لا يسمو إلى مستوى هذه القصيدة التلقائية الأولى التى مطلعها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان
صوتًا يرفرف فى الهزيع الثانى
يحدو الكواكب وهو أخفى موضعًا
من نابغ فى غمرة النسيان

الشعر والمضمون:

ومع ذلك فمن رأينا أن الأستاذ العقاد قد كان أكثر توفيقًا ، وأسد توجيها فى حديثه عن مضمون الشعر ، أكثر من حديثه عن موضوعات الشعر ومجالاته ، فهو قد صحح بلا ريب تصحيحًا سليما .

وما فهمه بعض الأدباء والشعراء التقليديين من دعوته هو وزميليه إلى التجديد ، إذا ظن بعضهم أن التجديد يتحقق بالحديث مثلا عن القطار أو الطائرة بدلا من الناقة على نحو ما فعل الشاعر البدوى محمد عبد المطلب بل الشاعر الحضرى على الجارم ، فبادر الأستاذ العقاد وجماعته بتصحيح هذا الفهم الخاطىء ، مؤكدين بحق أن التجديد المطلوب لا يتحقق باختيار موضوع جديد بل يتحقق بالمضمون الجديد ، أى بالخواطر والأحاسيس والتأملات الأصلية المبتكرة النابعة من ذات النفس العصرية بثقافتها وفلسفتها وطرائق انفعالها بالحياة ، فقال العقاد عن العصرية فى الشعر :

«إن وصف الطائرة لا ينم عن روح عصرية إلا كما ينم وصف قطار من الجمال داخل مدينة لوندرة أو باريس على جاهلية الشاعر الإنجليزى أو الفرنسى . فإذا مثل الطيارة بدوى قادم من جوف الصحراء فليس يستخرج أحد من ذلك أنه حديث الذهن ، مدنى النفس ، إذا ليس المعول فى معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات العصرية ولكن على كيفية الوصف ووجهة النظر» .

بل لقد صحح العقاد أيضًا بعض المقاييس القديمة أو على الأصح ناصر من القدماء من يستحق المناصرة فى ضوء ثقافتنا العصرية الواسعة .

فابن قتيبة فى كتابه «عن الشعر والشعراء» نراه يقسم الشعر إلى أنواع منها ما حسن لفظه وحسن معناه ، ومنها ما فسد أحدهما . ونراه فى الحديث عن المعنى يتطلب فى كل بيت أو أبيات من الشعر معنى عقليًا أو حكمة أخلاقية . وعلى هذا الأساس يعيب بعض الشعر الرائع بدعوى خلوه من المعنى مثل قول كثير فى وصف عودة الحجيج :

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المطايا رحالنا
ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطح

نقعنا قلوبًا بالأحاديث واشتفت
بذاك قلوب منضجات قرائح

ولم نخش ريب الدهر فى كل حاله
ولا راعنا منه سنيح وبارح

وجاء عبد القاهر الجرجانى الناقد الفحل صاحب «أسرار البلاغة» ودلائل الإعجاز فصحح هذا الفهم الخاطئ لابن قتيبة ، ودافع عن هذه الأبيات الجميلة أروع دفاع مظهرًا ما فيها من براعة التصوير ، مؤكدًا أن الشعر قد يخلو مما يسميه ابن قتيبة بالمعنى ، ومع ذلك يبلغ الذروة فى الشاعرية بقوة تصويره كما هو الحال فى هذه الأبيات .

ثم جاء الأستاذ العقاد فكتب فى صحيفة البلاغ سنة ١٩٢٥ مقالتين مدروستين بعنوان «فى الأساليب» ونشرهما بعد ذلك فى مجموعة «مراجعات فى الأدب والفنون» وفى« إحداهما يورد أبيات لكثير ، وأخرى للعتابى فى وداع جارية ثم يعلق على المقطوعتين بقوله :

والمقطوعتان ولا ريب من أعذب الشعر وأسلسه وهما كذلك خلو مما تعود النقاد أن يسموه بالمعانى فى الشعر ولكننا لا نقول مع القائلين إنها طلاوة لفظية ليس إلا . . . ولسنا نحسب الفضل فى استحسانهما للحروف والكلمات كما يحسبون ، فإن فى الشعر شيئًا غير الألفاظ والمعانى الذهنية ، وهو الصور الخيالية وما ينطوى عليه من دعاوى الشعور . وأبيات هاتين القطعتين حافلة بالصور التى تتوارد على الخيال كما تتوارد المناظر للعين فى الصور المتحركة فيكاد القارىء ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشدها بما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة ولو أن أبيات كثير نقلت إلى اللوحة لملأت فراغًا من الشريط المصور لا يملؤه أضعافها من قصائد المعانى وقصص الواقع ، لأنها تنقل لك صور الحجيج غادين رائحين يجمعون متاعهم وينشدون رواحلهم ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن قضوا فريضتهم التى فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم ثم تنقل لك صورة البطحاء تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل وتنساب أحيانا كما تنساب الأمواج كرة بعد كرة وفوجًا بعد فوج . ثم تنقل إليه فى المنظر نفسه صورة الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات يتجاذبون أطرافًا من الحديث ويتطارحون آلافا من الروايات والأنباء ويذهبون فى ذلك كل مذهب تلم به الأذهان فى حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار

متباين التجارب والأطوار ، ثم تنقل إليه صورة القائل فى نفسه من الشجن واللوعة ، وما يحركه من ذاك إلى التسلى بالحديث واللياذ بغماز الناس ، ولا تفوتك من تلك الصور قصة كاملة تنبئك عنها «القلوب المنضجات القرائح» وتدل عليها رائحة السأمة التى تنسم عليك من قوله «ومسح بالأركان من هو ماسح» . . كأنما تمسيح الأركان لم يكن همه الذى يعنيه من تلك الرحلة وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومن يمسحها من الماسحين . وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواشى شتى يضفيها الخيال وتمليها البديهة ، فإذا أنت من الأبيات الخمسة فى واد يموج بالمشاهد ويتتابع بدواعى الشعور . وفى ذلك على ما نرى شىء غير اللفظ السهل الذى يحسب قوم من النقاد أنه كل ما فى هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب» .

ويستفاد من هذا التعليق وأمثاله ، أو على الأصح ينبنى عليه أن اللغة ووسائل تصويرها تعتبر عنصرًا أساسيًا فى الشعر قد لا يقل أهمية عن المضمون الفكرى أو العاطفى ، ومع ذلك نرى العقاد وبخاصة فى مجال الجدل النقدى يتنكر أحيانًا للغة وأهميتها تنكرا تاما ، وذلك على نحو ما فعل عند حديثه عن الشاعر البدوى محمد عبد المطلب فى كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» حيث يقول فى معرض محاجة عبد المطلب ومدرسته التى كانت تعنى باللغة عناية بالغة :

وغنى عن الشرح أن اللغة ليست هى الشعر والشعر ليس هو اللغة وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو وضع الألحان . فالباعث موجود بمعزل عن

الكلام والألوان والرخام الألحان ، وإنما هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات فإذا وجدت الفحولة البدوية وجدت أدلة النظم والتعبير ، وبقى أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والأحاسيس التى يعبر عنها الشاعر . وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات ، وقد يعبرون عنه بغير اللغات» .

ولقد يقر بعض النقاد الأستاذ العقاد فى نقده لإسراف عبد المطلب اللغوى وبحثه عن الغريب المهجور من الألفاظ . ولكننى لا أحسب ناقدا واحدا يقره على إهمال اللغةوللتنكر لأهمتها ، أو ادعاء الشاعرية لمجرد وجود الباعث أو تلجلج الخواطر والأحاسيس فى نفس إنسان . فهذه الخواطر والأحاسيس لا يمكن أن تصبح شعرا ذا قيم جمالية إلا إذا نجح الشاعر فى أن يصورها بوساطة اللغة وبأسلوبه الخاص- التصوير المعبر الموحى .

ومما لا شك فيه أن هذه النظرة قد كانت الأساس الذى اعتمد عليه جماعة الديوان عندما اتخذوا إمكان ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى دون أن يفقد شيئًا من جماله- اتخذوا ذلك مقياسًا للحكم على جمال الشعر أو عدمه . وإذا كان المازنى هو الذى تحدث عن هذا المقياس ودافع عنه فإن الشيخ محمد خليفة التونسى مريد العقاد وجامع كتاب «فصول من النقد عند العقاد» يؤكد لنا فى هامش خطير كتبه فى ص ٢٩٦ من هذا الكتاب أن المازنى قد أخذ هذا المقياس عن العقاد مستدلا على ذلك بالفقرة السابقة التى يؤكد فيها العقاد أن الشعر ملكة إنسانية لغوية لما يترتب على ذلك من أن الشعر الجيد يظل جيدا فى كل لغة لأن

جودته إنما تأتى من باعثه وما يتضمنه من خواطر وأحاسيس .
ويكفينا فى الرد على هذا الرأى أن نحيل إلى ماسبق أن أوضحناه من محور الخصومة التى قامت بين الرومانسيين وأصحاب نظرية الفن للفن ثم الرمزيين ، وبخاصة إذا ذكرنا أن رائد الفن فى فرنسا نفسها قد كان «تيوفيل جوتييه» الذى ابتدأ حياته رومانسيا متعصبا واقتتل فى سبيل الرومانسية فى المرة الأولى لعرض مسرحية هرنانى الرومانسية لفيكتور هيجو ، وذكرنا كذلك أن الرمزيين كانوا يعتقدون أن الشعر موسيقى لغوية قبل كل شىء .
ومن الواضح أن الشاعر الذى لا يعرف كيف يستخرج من اللغة موسيقاها لن تغنى عند الرمزيين وغيرهم - بواعثه وخواطره وأحاسيسه .

منهج الدراسة الأدبية:

لقد رأينا حتى الآن العقاد ناقدًا فرأيناه يحرص على التقييم والتوجيه أكثر من حرصه على التفسير والتعليل ، وقد يكون فى هذا الاتجاه ما يتمشى مع طبيعة النقد الأدبى ويميزه عما نسميه بالدراسة الأدبية ، ولكنه مما لا شك فيه أن الظروف التى تولى فيها العقاد مهمة النقد الأدبى ، قد ساعدت على دفعه نحو هذه الوجهة فهو فى الواقع لم يكن ينقد فسحب بل كان يخوض معارك ويرفع رايات ويدعو دعوة جديدة ، ومن هنا كان حرصه على التقييم أى على الحكم على الإنتاج الأدبى فى ذاته بالجودة أو الرداءة ، وتفضيل قيم على أخرى ، والدعوة إلى قيم جديدة بدلا من القيم القديمة البالية ، كما أن هذه الظروف هى التى وجهته نحو النقد التطبيقى أى نقد القصائد الشعرية لشوقى وغيره نقدًا

تفصيليًا دون عناية كبيرة بفلسفة الأدب عامة والشعر خاصة ، ونظرياته ومذاهبه ومصادرة أهدافه ، على نحو ما أوضحنا فى مقالنا عن ميخائيل نعيمة بهذه السلسلة ، حيث تحدثنا عن المقاييس النظرية العامة التى أراد نعيمة أن يخضع لها الأدب وهى مقاييس استمدها من الحاجات الإنسانية التى يجب أن يشبعها ذلك الأدب : حاجتنا إلى التعبير عن ذواتنا وحاجتنا إلى الموسيقى ، وحاجتنا إلى الجمال ، وحاجتنا إلى نور نهتدى به فى الحياة وإن يكن من الواضح أن نقد العقاد التطبيقى قد صدر طبعًا من آراء ونظريات عامة فى الأدب عامة والشعر خاصة ، ولكنها نظريات وأراء نستطيع نحن أن نستخلصها من تطبيقه ، ولكنه لم يجمع أشتاتها ولم يفصل أصولها العامة ، وهذا هو ما حاولنا عندما تحدثنا فى مقالنا الأول عنه- عن فلسفته العامة فى الحياة ، وأرجعناها إلى إيمانه العميق بالفردية والحرية ، وربطنا بين هذه الفلسفة العامة وفلسفته الأدبية .

وأما الدراسة الأدبية فتختلف عند العقاد اختلافًا كبيرًا عن النقد الأدبى ، فاهتمامه فيها ينصب أولا وقبل كل شىء على التعليل والتفسير أكثر من انصبابه على التقييم والنظر فى القيم الجمالية ، وإن كنا نلاحظ أنه قد اختار لدراساته الأدبية دائمًا الشعراء الذين تنطبق عليهم فلسفته الأدبية العامة المتصلة بفلسفته فى الحياة ، فنراه يختار من بين شعراء العرب القدماء أبا نواس الحسن بن هانىء والمتنبى وأبا العلاء المعرى وابن الرومى ، وأربعتهم شعراء ذو أصالة فردية تتضح شخصياتهم فى شعرهم وليسوا من الغارقين فى عمود الشعر العربى وقوالبه التقليدية .

والدراسة الأدبية تقوم فى جامعات العالم على منهج علمى يجمع بين التاريخ والتفسير والنقد ، وهو منهج يمكن أن يختلف فيه أساتذة الأدب وفقًا للأهمية النسبية التى يعطيها كل منهم لأحد هذه العناصر فيولى أحدهم الأهمية الأولى للتاريخ أو للتفسير أو للنقد ، كما أن كلا من هذه العناصر يمكن أن تختلف فيه وجهات النظر فيصب أستاذ اهتمامه على تاريخ العصر والبيئة على حين يصب آخر هذا الاهتمام على تاريخ حياة الأديب الشخصية ، كما أن التفسير قد يكون اجتماعيا وقد يكون نفسيا ، والنقد قد يكون ذاتيًا تأثريًا أو قاعديًا موضوعيًا كما قد يكون جماليا أو أيدولوجيًا .

* * *

والواقع أن منهج الدراسة الأدبية لم يتبلور بعد فى بلادنا العربية ولا رسمت له خطط ومذاهب ، وما من شك فى أن جامعاتنا تعتبر متخلفة فى دراسة المناهج والتأليف فيها بوجه عام ، مع أن الأبحاث الجدية المثمرة لا يمكن أن تقوم فى كافة العلوم إلا على أساس المناهج السليمة فى العلم والعمل على السواء ، ولذلك ترانا نغتبط عند ما نرى أديبًا كبيرًا كالعقاد يحاول خارج الجامعة أن يكون له منهج متميز فى الدراسة الأدبية وهو المنهج النفسى .

هذا ولقد أثار صديقنا السورى الأستاذ سامى الدروبى فى جريدة الشعب مشكلة التعليل فى الأدب وأخذ يقارن بين منهج الدكتور طه حسين فى هذا التعليل ومنهج الأستاذ العقاد فقال : إن منهج الدكتور طه حسين هو المنهج الاجتماعى . منهج مدرسة الاجتماع الفرنسية وأعلامها من أمثال ، دور كيم وليفى بريل وغيرهما ، على حين أن منهج العقاد هو المنهج النفسى الذى

يفضله الأستاذ الدروبى ويريد أن يستمر فيه على ضوء نظريات علم النفس الفردى وعلم الطبائع الجديدة وبالفعل نشر فى الجريدة نفسها دراستين على أساس هذا المنهج عن أبى نواس الذى ، يبلور شخصيته الإنسانية والشعرية فى طابعه العصبى القلق المتمرد المتحدى ، والأخرى عن أبى العلاء المعرى وطبعه العاطفى .

والحقيقة أن مناهج نقدنا وتعليلنا الأدبى فى نهضتنا الحديثة أوسع بكثير من التخطيط الذى حاول أن يرسمه الأستاذ الدروبى . ومنابع مناهجنا فى النقد والتعليل أغزر بكثير من مدرسة الاجتماع الفرنسية ومدرسة علم النفس ، وقد ثارت حول هذه المناهج مناقشات ضافية بلغت فى بعض الأحيان حد العنف ، ونشرت هذه المناقشات فى كتب ، وكنا نود أن لو وسع صديقنا الدروبى مجال اطلاعه على نقدنا المعاصر قبل أن يخطط له .

ومنهج طه حسين فى الدراسة الأدبية ليس منهج مدرسة الاجتماع الفرنسية بل هو أقدم منها لأنه يرجع إلى مذهب «تين» وهو المذهب الذى فصل أصوله هذا الناقد الفرنسى الكبير فى المقدمة الضخمة التى كتبها لمؤلفه الكبير عن «تاريخ الأدب الإنجليزى» وزعم فيها فى استطاعة المؤرخ أن يفسر آداب الشعوب وآداب الأفراد على ضوء الجنس أو العنصر والبيئة والعصر ، وبهذه العناصر الثلاثة حاول أن يفسر اختلاف الأدب الإنجليزى مثلا عن غيره من الآداب العالمية كما يفسر اختلاف نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة عن أخرى ، وبالمثل يفسر اختلاف أديب عن آخر . وإذا كان طه حسين قد استخدم هذا المنهج فى رسالته عن «ذكرى أبى العلاء المعرى» فمن المؤكد أنه قد صدر فى ذلك عن

دور كيم» أو «ليفى بريل» اللذين لا نعرف لهما أو لغيرهما من علماء الاجتماع الفرنسى قولا فى مناهج الدراسة الأدبية وهم لا يعنون بالأدب إلا كمرآة للمجتمع ، ويفسرون الحياة الاجتماعية مستعينين بالأدب لا مستعينين بالحياة الاجتماعية .

والمنهج النفسى الذى يستخدمه الأستاذ العقاد فى دراسته لأبى نواس وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء عندما يحرص قبل كل شىء على أن يستخلص صورة نفسية لهؤلاء الشعراء من شعرهم دون حرص شديد على دراسة القيم الجمالية لهذا الشعر أو الحكم على صلته بالحياة وتعبيره عن قيم عصره وجنسه وبيئته ويخيل إلينا أن الأستاذ الدروبى قد ظلم العقاد عندما قال : إنه قد اصطنع المنهج النفسى ، فالعقاد إنما صدر ، كما سبق أن أوضحنا ، عن فلسفة عامة فى الحياة هى الفلسفة المولعة بالأصالة الفردية وبالشخصية المتميزة ، فهو يقول مثلا فى مقدمة كتابه عن «ابن الرومى- حياته من شعره» :

«هذه ترجمة وليست بترجمة لأن الترجمة يغلب أن تكون قصة حياة ، وأما هذه فأحرى بها أن تسمى صورة ، وأن تكون ترجمة ابن الرومى صورة خير من أن تكون قصة ، لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال . ولكننا إذا نظرنا فى ديوانه وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا فى المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء وتلك مزية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب» .

ومع ذلك فإننا نظلم العقاد أيضا إذا قلنا إنه يهمل التاريخ فهو

يخصص الفصل الأول من كتابه عن ابن الرومى لدراسة عصره ، أى القرن الثالث للهجرة وحالة الحكومة والساسة ونظام الإقطاع والحالة الاجتماعية والفكرية والشعر والدين والأخلاق فى ذلك العصر ، كما نراه يكتب بعد ذلك كتابًا بأكمله باسم «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» ويهتم بإظهار أهمية البيئة فى دراسة هؤلاء الشعراء فى مقدمة هذا الكتاب حيث يقول :

«أثر البيئة فى شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات ، ومعرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر ، فى كل أمة فى كل جيل ، ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص ، وألزم فى جيلنا الماضى على الأخص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافةغير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعًا وهى- حتى فى هذه الجامعة - لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة لاختلاف درجة التعليم فى أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ومن نشأوا على الدروس العصرية ،واختلافه بين هؤلاء جميعًا وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك . فالبيئة الإنجليزية أو البيئة الفرنسية فى العصر الحاضر واحدة من حيث اللغة والثقافة ، أو تكاد تكون واحدة فى جميع المدارس وجميع الأنحاء لا اختلاف فيها بين أديبين مثقفين إلا كما يكون الاختلاف بين المهندس والطبيب أو بين الرياضى والمشترع وإلا كما يكون الاختلاف بين الأمزجة والملكات والمزايا النفسية ، ولكن هؤلاء جميعًا يعيشون فى مرحلة واحدة من

مراحل الثقافة وفى جو واحد من أجواء الأدب والمعرفة العامة ، وأما فى مصر «الجيل الماضى» فقد كان من أدبائها من درس فى باريس ونشأ على نشأة أهل الآستانة ، ومنهم من درس فى الجامع الأزهر ونشأ فى قرية من قرى الصعيد وكان منهم من شب فى حجر الحضارة ومنهم من شب فى قبيلة بادية كالقبائل التى كانت تجاور المدائن فى صدر الإسلام ، وكان منهم من أطلع على أعرق الأساليب العربية ، ومنهم من كانت لغته فى نظمه لغة الأحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب . . . الخ» .

وما نظن أن طه حسين قد قال عن البيئة وأثرها فى الأدب والأدباء ، أو درس بيئة أبى العلاء أكثر مما درس العقاد بيئة ابن الرومى وعصره . وكل ما هنالك لا يعدو اختلاف النسب فى الاعتماد على هذه الدراسة فى تفسير أو تعليل الانتاج الأدبى لهذا الشاعر أو ذاك . فالعقاد صاحب الفلسفة الفردية يعتمد على شخصية الأديب فى التفسير والتعليل أكثر مما يعتمد طه حسين صاحب المنهج التاريخى ، وكلاهما فيما نؤكد قد أصاب بعض الحق ولكنه لم يصب كل الحق ، فالبيئة والعصر والجنس أو العنصر لا يمكن أن تفسر وحدها الإنتاج الأدبى ، كما أن شخصية الأديب وطبعه ومزاجه لا تكفى أيضًا ، وإنما تصل إلى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين طريق تفاعل شخصية الشاعر أو الأديب مع بيئته وعصره فالأديب العصبى أو العاطفى ، أو ما شاء صديقنا الأستاذ الدروبى من نماذج وأنماط – لا يمكن أن يسلك فى أدبه مسلكًا عصبيًا أو عاطفيًا إلا إذا كان فى بيئته وعصره ما يثير عصبيته أو عاطفته .

ومسألة النماذج والطبائع وتقسيماتها النظرية مسألة تقاتلت حولها طويلا مع زميلى الأستاذ محمد خلف الله صاحب كتاب «من الوجهة النفسية - فى دراسة الأدب ونقده» وقد أنكرت إقحام النماذج النظرية التى يخططها علما النفس والنظريات السيكولوجية على دراسة الأدب ونقده مؤكدًا أن وظيفة النقد الأساسية هى البحث عن الأصالة الفردية للأديب أو الشاعر ، وأن البشر لا يمكن أن ينطووا فى الحياة تحت نماذج ، لأنه ليس هناك إلا أفراد وبخاصة فى المستوى الممتاز ، وإذا كانت أوراق الشجرة الواحدة لا يمكن أن تتطابق ، فكيف نريد أن يتطابق أفراد البشر !

كما عارضت كل هروب من النقد الأدبى الصحيح إلى الدراسات النفسية أو التاريخية فالأدب فى رأيى فن لغوى جميل.

وتجب العناية بناحية الجمال اللغوى فى الأدب ومدى صدقه فى ارتباطه بالحياة الفردية والاجتماعية على السواء ، وإن كنت بالبداهة لم يخطر ببالى أن أدعو الناقد إلى الانصراف عن متابعة كل فروع المعرفة التاريخية والاجتماعية والنفسية ، وأضفت الفلكية ذاتها ، على نحو ما يستطيع من يريد أن يطالع فى كتابى «فى الميزان الجديد» ولكن على أن تكون كل هذه المعارف كالضوء الداخلى الذى يشع من نفس الناقد فيعينه على استخلاص أصالة الأديب الخاصة ، ولكن فى غير إقحام لهذه المعرفة على الأدب ونقده ، لأن الأدب منبع لكل تلك المعارف ، لا فيران تجارب يجرى عليها الباحثون فى علم الاجتماع أو علماء النفس أو غيرهما تجاربهم القاتلة ، وذلك هو ما استقر عليه كبار أساتذتنا الذين تعلمنا عليهم فى الجامعات العالمية . فقد أخذنا عنهم أن لكل فرع

من فروع الدراسة منهجه الخاص النابع من طبيعته والمنطبق على مادته الأولية ، وهى اللغة فى حالة الأدب- وقيمتها الجمالية ومدى ارتباطها بالقيم الإنسانية ، وإننى لأذكر أننى قد وجدت عونا ساحقا فى تلك المناقشات عند الأستاذ العالمى المنقطع النظير «جوستاف لانسون» فى الفصل المفصل الرائع الذى كتبه عن «منهج البحث الأدبى» وقد ترجمته إلى اللغة العربية ، ونشرته دار العلم للملايين فى بيروت بعنوان «منهج البحث فى اللغة والأدب» إذ يضم الكتاب فصلا آخر عن منهج البحث فى اللغة للأستاذ الآخر «انطون مابيه» .

والأستاذ «لانسون» فى حديثه عن منهج البحث فى الأدب ينتقد فى شدة منهج «تين» التاريخى لأنه يراه عاجزا عن تفسير كل شيء عندما نرى أن أديبين ينشآن فى عصر واحد وبيئة واحدة ، بل أسرة واحدة أحيانا ككورنى الكبير وأخيه ، وشينييه وأخيه ، ومع ذلك ينبغ أحدهما في الأدب وتشرق صفحاته على حين يتفه الآخر وتكبو كلماته ، كما ينتقد أيضًا إقحام النظريات العلمية على الدراسة الأدبية ، على نحو ما فعل الناقد الفرنسى «برونتيير» عندما أخذ يطبق نظرية التطور الداروني على دراساته الأدبية ، فيزعم مثلا أن المواعظ الدينية هى التى تطورت فأنتجت المذهب الرومانسى ، وأمثال ذلك من تعسفات بل ينكر «لانسون» على مؤرخى الأدب استخدام منهج البحث التاريخى العام ، مميزًا بين تاريخ الأدب والتاريخ العام لأن تاريخ الأدب يدرس ماضيا مستمرا فى الحاضر ودائم التأثير فيه بحكم أن الأعمال الأدبية دائمة الحياة والتأثير بفضل ما فيها من قيم إنسانية وجمالية باقية

على الزمن ، على حين أن التاريخ العام يدرس ماضيا منقطعا لا يؤثر فينا اليوم بطريق مباشر .

وعدما نستقرى الدراسات الأدبية التى ظهرت فى الفترة الأخيرة من حياتنا نرى أن الدراسات التى انحرفت عن المنهج الأدبى المتكامل قد خرجت فى الغالب الأعم عن مجال الأدب ودراسته إلى مجالات أخرى قد تكون نافعة فى ذاتها ، ولكنها لا تدخل فى الأدب ونقده ودراسته . ولعل هذه الحقيقة قد كانت أوضح ما تكون فى الدراسات التى صدرت عما يسمونه بالمنهج النفسى أو النفسانى سواء فى ذلك منهج علم النفس أو منهج فن النفس كما يقول الشيخ محمد خليفة التونى وإذا كان المجال لا يسمح بعرض ومناقشة النتائج المتعسفة التى أقحمها بعض الدارسين على شعر ابن الرومى وتطيره وأبى نواس ونرجسيته وعقده النفسية أو مزاجه العصبى فإننا نتساءل بوجه عام عن جدوى هذه الدراسات فى الأدب ونقده ودراسته كفن لغوى جميل ، كوسيلة من وسائل تهذيب البشر ورفع مستواهم الروحى والذوقى والإنسانى والفردى أو الاجتماعى . وهى دراسات أقصى ما نخلص به منها إذا اعتدلت ولم تتعسف صورًا نفسية لبعض الأدباء السابقين ، ولكنها لا تجدى كثيرًا فى تذوق أدبهم والتأثر به والإفادة منه أو من جيده فى تربية نفوسنا .

وهكذا نخلص إلى أنه لا المنهج التاريخى ، بكاف فى تعليل الأدب وتفسيره ولا المنهج النفسى ، وإنما المنهج السليم هو البحث عن طريقة تفاعل شخصية الأديب مع الظروف التاريخية . فظروف

الشدة والاضطراب قد تصيب أديبا بالعزلة والانطواء ، كما قد تصيب آخر بالتمرد والثورة أو السخرية والتهكم ، كما أن أى لون من ألوان البشر قد لا يكون فى أحداث عصره وبيئته ما يستثير هذا الاتجاه أو ذاك فى نفسه . وفضلا عن كل ذلك فليست هناك أنماط من البشر ، وإنما هناك أفراد يجب على الباحث الكشف عن أصالة كل منهم المميزة ، حتى ولو كانوا أميل إلى نماط نظرى خاص . ثم إن الأدب فوق ذلك ، وقبل كل ذلك ، فن لغوى جميل ، وقيم إنسانية واجتماعية ، ووسائل حياة يجب البحث عنها لا الاقتصار على رسم صورة لصاحبها ، وهذا هو ما حاولنا أن نضيفه إلى اتجاهات النقد والدراسة الأدبية فى نهضتها الحديثة وصدرنا عن هذا الاتجاه فيما نشرنا من كتب ومقالات .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نخلص من دراستنا للأستاذ عباس محمود العقاد بأنه قد كان أقرب إلى النقد الأدبى وأدخل فى صميمه فى معاركه النقدية منه فى دراساته الأدبية ، وأن أثره الكبير القوى قد كان فى المعارك الأدبية التى قادها ، والدعوات التجديدية التى دعا إليها ووجه نحوها فى قوة وعزم وصلابة تجعل من نقده ما يشبه الملاحم فى عنفها وضراوتها . وهو عنف وضراوة يلوح أن منطق المرحلة كان يستوجبها ، إذا كان التقليد والبهرجة والوسائل الخارجة عن مجال الأدب والفن تطغى على الميدان وتحاول تكميم الأفواه وحبس دعوات التجديد والانطلاق .

وأما عن كتب السير والعبقريات العديدة التى كتبها الأستاذ العقاد من الواضح أنها أدخل فى كتب التاريخ منها فى الدراسات

الأدبية ، ولذلك نراها خارجة عن مجال بحثنا هذا ، وإن تكن فى ذاتها مما يستحق الدراسة طبعًا ، لا سيما وأن الأستاذ العقاد قد صدر فيه عن المنهج نقسمه ، فهو يرسم صورة نفسيه لعمر أو لعلى أو للحسين أو لمحمد أو لعيسى ، على نحو ما يرسم صورا نفسية لأبى نواس أو لابن الرومى مع اختلاف الوظائف والأدوار التاريخية ومجال العمل والإنتاج فى المجموعتين .

خاتمة:

هذا هو الأستاذ عباس محمود العقاد ناقدا حاولنا أن نلم بأطراف نظريته العامة فى الحياة وفى الأدب وفى النقد ، وهى نظرية واسعة متشعبة واضطررنا إلى أن ننحى عنها كل ما لا يدخل فى الأدب ونقده ودراسته دخولا مباشرا حتى لا يطول بنا الحديث ، ولقد وافقناه على بعض آرائه وخالفناه ، ولا نزال نخالفه فى بعضها الآخر ، ولكننا نحمد له دائما أنه شاعر ، وقصاص وناقد وأستاذ باحث أصيل . وهو فوق كل هذا ، وقبل كل هذا ، من أعلام الفكر المعاصرين الذين يستثيرون دائما القارىء ويدفعونه إلى مناقشته الرأى إذا استطاع ، وإن يكن الزمن قد سار سيرته فأصبح العقاد اليوم فى طليعة المحافظين المتزمتين بعد أن كان فى طليعة دعاة التجديد وأنصاره الدافعين دائما إلى الأمام .

إبراهيم عبد القادر المازنى ناقداً

كان المازنى – مع العقاد وشكرى– رائدًا للتجديد الأدبى عامة والشعرى بخاصة فى النصف الأول من هذا القرن . ومع ذلك فما أبعد البون بين مزاج كل من هؤلاء الثلاثة واتجاهه ، فإذا كان العقاد مفكرًا عنيدا يعرف ما يريد ويثبت عنده فى الغالب الأعم ، وكان شكرى منطويًا يستبطن ذاته ولا يمل الغوص فى أعماقها ، فإنى المازنى يعتبر بلا ريب فنان هذا الثالوث . إذ كان أعنف الثلاثة انفعالا وإسرافًا وتقلبا بين عواطفه المهتاجة فى صدر حياته وقبل أن يستوى على فلسفة ساخرة فى الحياة ، حتى ليصح القول بأن حياة المازنى تنقسم قسمين لا تبدو عند النظرة السطحية أية علاقة بينهما ، وكان المازنى نفسه شديد الإحساس بهذا الانقلاب الذى تم فى حياته حتى لنراه يؤكده فى شعره حيث يقول فى إحدى قصائده :

إنى أرانى قد حلت وانتسجت
مع الصبا سورة من السور
وصرت غيرى فليس يعرفنى
إذا رآنى صباى ذو الطرر
ولو بدا لى لبت أنكره
كأننى لم أكنه فى عمرى
كأننا أثنان ليس يجمعنا
فى العيش إلا تشبث الذكر

مـــــات الـفــــتـى المازنى ثـم أتـى

مـن مــــازن غـــيـــره على الأثـر

وإذن فـقـد كـان هناك مـازنى قـديم نجده فى شعره وفى مـعـاركـه النقـدية بنوع خـاص ثم مـازنى حـديث حيث نجده فى قـصـصـه ومجـموعـات مـقـالاته وهو المازنى الثائر الساخـر ، وإن لم يكن من الصحيح أن المازنى القـديم قد مـات عن آخره ولم يخلف شيئًا من المازنى الحديث فكثيرا ما يحتل المازنى القديم الحديث ويأخذ الاثنان فى العراك والتنابذ كـمـا يحـدث أن يجلس المازنى الحـديث وأمامـه شبح المازنى القديم أو شخصية ثم يتحاور الاثنان ، وإن كان الجديد هو الذى يقـود الحـوار ويسلخ القـديم بألسنة حـداد . وأكـبـر الظن أن المعارضة التى نقرأها بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم المازنى فى مقدمة تلك القصـة (قـصـة إبراهيم الكـاتب) إنما هى مـعـارضـة بين المازنى الجديد والمازنى القديم أو شبحه الذى لم يمت عن آخره كما قلنا .

على ضوء هذه الحقيقة الكبيرة نستطيع أن نفسر ، بل أن نبرر ما فى آراء وأحكام المازنى النقـدية من تناقض بل اسـتـنكار . فـالمازنى الجديد كثيرًا ما تنكر للمازنى القديم وأنكره ، وود إن لم يكنه . ولو جاريناه فى هذه الرغبة لوقفنا من دراستنا له كناقد عند هذا الحد ، ولكننا نأبى أن نسلم بما أراد . فـقـد كـان المازنى أرهف حسـا وأوسع ثقافة من أن نهمل ما يريد أن نهمله من نقده ، أى من النقد الذى كتبه المازنى القديم قبل أن يحاول نسخة المازنى الجديد .

الشعر - غاياته ووسائله:

يقول العقاد والمازنى فى خاتمة المقدمة التى كتباها للجزء الأول من الديوان : «وقـد مـضـى التـاريخ بسرعـة لا تتـبـدل وقـضـى أن تحطم كل

عقيدة أصنامًا عبدت قبلها ، وربما كان نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادىء الحديثة ، ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض وسنردفها بنماذج من الأدب الراجح من كل لغة ، وقواعد تكون كالمسبار وكالميزان لأقدارها» .

ولكن لسوء الحظ لم يتم الكاتبان الأجزاء العشرة التى كانت مقدرة للديوان ، ولم يظهر منه غير الجزءين الأول والثانى اللذين حاولا فيهما تحطيم شوقى والمنفلوطى ثم زميلهما عبد الرحمن شكرى ، ولكننا لحسن الحظ نستطيع إلى حد ما أن نستجلى رأيهما فى الأدب والشعر الصحيحين من بعض كتاباتهما الأخرى . ومن بين هذه الكتابات كتيب نشره المازنى فى سنة ١٩١٥ باسم «الشعر- غاياته ووسائله» على ورق جرائد فى أربع وأربعين صفحة من القطع الكبيرة ، وفيه يبسط نظرية فى الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير ، وهى النظرية التى نادت بها جماعة التجديد كلها فى خطوطها العريضة ، إذا أردنا أن نلخصها فى اصطلاحات مذهبية ، فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويرًا وأن مجاله هو العواطف وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزامًا على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية . هى نظرية سبق أن فصلنا القول فيها عند حديثنا عن زميليه «شكرى والعقاد» فى هذه السلسلة ، وإن يكن له فضل محاولة بلورة هذه النظرية منذ وقت مبكر فى بحث مطرد متماسك ، ويا حبذا لو أعيد طبع هذا الكتاب كوثيقة قيمة فى تاريخ نقدنا المعاصر .

وعصارة هذا الكتاب هى أن الهدف الأول والأسمى فى التجديد الذى كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو : الصدق فى الإحساس والصدق فى التعبير حتى ليعرف المازنى نفسه الشعر

بقوله : «إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجًا ويصيب متنفسًا» .

ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إدارى وفى موضوع يختاره من التاريخ أو من حياة الناس المعاصرين له وإنما يقوله عندما تجيش الخواطر فى صدره وتتلمس لها مخرجًا فتنطلق من نفسه شعرًا غنائيًا شخصيًا . وبذلك تنحصر وظيفة الشعر فى التنفيس الشخصى عن قائله . ومن البديهى أن هذه النظرة تضيق عن أن تتسع لألوان أخرى من الشعر الوطنى والدرامى والموضوعى الذى يمكن أن يعبر عن آمال الآخرين وآلامهم بل قضايا الشعوب ، وتفسير هذا القصور تستطيع أن تجده فيما أوضحناه فى مقالاتنا السابقة من أن دعوة التجديد التى ظهرت فى أوائل هذا القرن قد ظلت محصورة فى نطاق شعرنا التقليدى الذى يعتبر شعرًا غنائيا ، وأن اتجاه هذا التجديد كان نحو الوجدان الفردى فى وقت شعر فيه أولئك الشبان بالحاجة الماسة إلى التعبير عن ذاتهم والتنفيس عما كربتهم به الحياة .

المازنى وحافظ إبراهيم:

وإلى السنة نفسها أى سنة ١٩١٥ يرجع كتيب آخر نشره المازنى بعنوان «شعر حافظ» وقد ضمنه مقالات عدة فى نقده ، نشر بعضها فى مجلة «عكاظ» ويؤكد المعاصرون أن هذا الكتيب قد أثار حافظا ثورة كبيرة دفعته إلى أن يكيد للمازنى بأن يستخدم نفوذه عند حشمت باشا ناظر المعارف عندئذ لكى ينكل بالمازنى فينقله من المدرسة الثانوية التى كان يعمل بها إلى مدرسة دار العلوم ليعلم مبادىء اللغة الإنجليزية للمبتدئين مما دفع المازنى إلى أن يستقيل من وظيفته الحكومية ليعمل فى الصحافة بعد ذلك طوال حياته .

وفى خاتمة كتاب «حصاد الهشيم» الصادر فى سنة ١٩٢٤ متضمنا مجموعة كبيرة من مقالات ودراسات المازنى الرائعة نراه يتنكر لهذا الكتيب ويود أن لم يكتبه فيما عدا مقدمته التى نقلها فى «حصاد الهشيم» . وقد فسر المازنى هذا التصرف فى الخاتمة المشار إليها بقوله :

«ونرى القارىء فى كتابى هذا مقالا كان فى الأصل مقدمة لكتاب جمعت فيه ما نقدت به شعر حافظ منذ أكثر من عشر سنين وللقارىء الحق فى أن يستغرب أن أنقل مقدمة كتاب مطبوع وأن أدسها هنا . لهذا السبب لاأرى بأسًا من إيضاحه : جمعت فيما مضى نقدى لشعر حافظ وطبعته ونشرته وبعت منه عددًا ليس بالقليل ثم أخذ الشراة يبطئون على فضقت ذرعًا بما بقى من نسخة فحملتها إلى بقال رومى اشتراها منى بالأقة! وعزيت نفسى عن ذلك بقولى لنفسى إن جبن ابن الرومى وزيتونه أحق بهذا النقد» ثم يروى كيف أن صديقا جاءه وهو مريض ينبهه إلى أن كان كاتبًا قد سطا على نقده لحافظ وأنه قد أجاز لهذا السارق أن يسرق الكتيب كله مرادفًا قوله «إنى لأستحى يا صديقى أن أنبه إلى سطو صاحبنا المتلصص على نقدى مخافة أن يتنبه الناس إلى ما أرجو مخلصًا أن يكونوا قد نسوه ، من أنى أنا كاتب ذلك الهراء القديم! ومن أجل هذا أهب لصنا ما عدا عليه وبزنى إياه . وما أسهل أن يهب المرء غير شىء!! فضحك صاحبى وانصرف!! وخطر لى بعد أن وهبت النقد لسارقه أن أستنقذ المقدمة» .

فهل صحيح أن هذا كله هراء كما زعم المازنى أم هى عواطفه الجائشة المتقلبة التى خيلت إليه ذلك؟ أم أن المازنى الجديد قد أراد هنا أيضًا أن يتنكر للمازنى القديم ؟

وبالرجوع إلى مقدمة هذا الكتيب الذى يقع فى ستين صفحة من القطع الكبير نجد أن المازنى يبرر نقده العنيف لحافظ تبريرًا معقولا فيقول : «كتبنا هذا النقد منذ عام ونشرناه تباعًا فى «عكاظ» ولم يكن الباعث عليه كما حسب بعضهم ضغينة نحملها للرجل أو عداوة بيننا وبينه ، وكيف يكون شىء من ذلك ولا علم لنا به ولا صداقة ، ولا نحن نرتزق من الكتابة والشعر أو نزاحمه على الشهرة لأن ما بيننا من تباين المذهب واختلاف المنزع لا يدع مجالا لذلك ، ولكننى لسوء الحظ أجد من يمثلون المذهب الجديد الذى يدعو إلى الإقلاع عن التقليد والتنكب عن احتذاء الأولين فيما طال عليه القدم ولم يعد يصلح لنا أو نصلح له أقول لسوء الحظ بأنه لو كان الناس كلهم يرون رأينا فى ضرورة ذلك وفى وجوب الرجوع عن خطر التقليد لربحنا من الوقت ما نخسره اليوم فى الدعوة إلى مذهبنا ومحاولة رد جمهور الناس عن عادة إذا مضوا عليها أفقدتهم فضيلة الصدق ومزية النظر وهما عماد الأدب وقوام الشعر والكتابة» .

ولكن المازنى كان لديه أكثر من سبب لكى يتنكر لهذا الكتيب ، وأولها أن يستهل بموازنة بين شكرى وحافظ يوم كانت العلاقة لا تزال طيبة بينه وبين شكرى ، ولكن هذه العلاقة لم تلبث أن فسدت فسادًا عنيفًا جعل المازنى يطهر جماعة التجديد من شكرى الذى يسميه كما سنرى «صنم الألاعيب» فى الجزءين اللذين ظهرا من الديوان ويبلغ فى هجومه على شكرى حد اتهامه بالجنون وهذيان الحواس فضلا عن هبوط الملكة الشعرية وبذلك ناقد نفسه بنفسه وها هو مطلع تلك الموازنة وبيان أساسها العام كما صاغه المازنى فى أولى مقالاته فى هذا الكتيب :

«لا نجد أبلغ فى إظهار فضل شكرى والدلالة عليه وبيان ما

للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن ، ومن الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم ، فإن اللّه لم يخلق اثنين هما أشد تناقضًا فى المذهب وتباينًا فى المنزع من هذين ، والضد كما قيل يظهر حسنه الضد- حافظ رجل نشأ أو ما نشأ ما بين السيف والمدفع ، من أجل ذلك ترى فى شعره شيئًا من خشونة الجندى وانتظام حركاته واجتهاده وضعف خياله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنن . ولعل هذا السبب أيضًا فى أن حافظ لا يقول الشعر إلا فيما يسأل القول فيه من الأغراض ، بيد أنه على ما به من ضيق فى المضطرب وتخلف فى الخيال كان أفصح لسان تنطق به الصحف وأقدر الناس على نظم معانيها وتنضيد أخبرها وتنسيق فقرها لو أن هذا مما يحمد عليه الشاعر أو أن فى هذا فخرًا لأحد : شاعرًا كان أو غير شاعر ، وأما شكرى فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ولا يصوبه إلا إلى أعمق من قلبها ، ذلك دأبه ووكده ، وهو لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جرح الفؤاد وأن يفضى إليك بنجوى القلوب والضمائر . وأن يريك عيون الندى على خدود الزهر وافترار ضوء القمر عن مكفهر القبور ووميض الابتسامات فى ظلام الصدور وأن ينشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر وأن يشعرك هزة الحنين ودفعة اليأس والأمل وأن يغوص بك فى لجج الفكر .

ثم يمضى المازنى فى هذه الموازنة خلال ثلاث مقالات يورد فيها أبياتًا لشكرى وأخرى لحافظ فى معان وأغراض متقاربة مفضلا شكرى على حافظ ، حتى إذا فرغ من هذه الموازنة التى تسقط فيها مواضع ضعف حافظ وتبريز شكرى مما دفع بعض القراء فيما يظهر إلى اتهامه بأنه يغفل دائمًا جيد حافظ ليستشهد برديئه ،

أخذ يتهم حافظًا بأن جيده مسروق من القدماء . وبالفعل كتب عدة مقالات فيما سماه «سرقات حافظ» وهى سرقات مدعاة ، تعسف المازنى فى معظمها تعسفًا ظاهرًا ونكتفى فى التدليل على ذلك بأول سرقة زعم المازنى أنه قد ضبطها وهى قول حافظ :

جنيت عليك يا نفسى وقبلى
عليك جنى أبى فدعى عتابى

إذا يدعى بأنه مأخوذ من قول المعرى :

هذا جناه أبى على (م) وما جنيت على أحد

رغم الاختلاف الواضح بين معنى البيتين إذ يجادل حافظ نفسه بينما يقرر المعرى حقيقة يشكو منها ويتبرم بها وقد أصبح معنى المعرى مجرد جزء من مجادلة حافظ لنفسه .

وأما الذى يستحق النظر والإفادة منه فى هذا الكتيب فهو المقالات الأخيرة التى تناول فيها المازنى بعض أبيات وقصائد حافظ بالنقد التطبيقى والتفصيلى مثل : نقده لقصيدة حافظ فى زلزال مسينا حيث يلتقط عدة أخطاء فى الذوق الإنسانى الشعرى لحافظ بل فى اللغة ذاتها مثل قول حافظ :

فإذا الأرض والبحار سواء فى خلاق كلاهما غادران

الذى يعلق عليه المازنى بقوله إنه قد أخطأ فى قوله غادران خطأً لا يغتفر . وذلك بأنه لا يصح أن تقول محمد وعلى كلاهما مصيبان أو غادران ، بل الصواب أن تقول مصيب أو غادر ، ثم يستشهد على ذلك بعدة أبيات من الشعر القديم مثل قول ابن الرومى فى الهجاء :

إن أبا حفص وعشنونه كلاهما أصبح لى ناصبا

فى رأينا أن الكثير من ملاحظات المازنى الجزئية فى هذه المقالات الأخيرة من الكتيب يستحق الاعتماد كما أنه مما يشهد للمازنى بالفطنة وسلامة الذوق وسعة المعرفة بالشعر جيده ورديئه ، وبذلك نخلص إلى أن هذا النقد لا يمكن اعتباره كله هراء كما زعم المازنى وإن يكن العنف والتحامل والإسراف واضحة فى الكثير من أجزائه .

المازني وشكرى:

رأينا المازنى- فى كتيبه السابق عن شعر حافظ- يعتبر شكرى شاعرا مطبوعًا يمثل مذهبهم الجديد أصدق تمثيل ، ولكن العلاقة لم تلبث- كما قلنا- أن فسدت بين الرجلين بعد أن عاب شكرى على المازنى انتحاله لبعض الأشعار الإنجليزية وبخاصة من مجموعة «الذخيرة الذهبية» ، الواسعة الانتشار ، ويرى فى ذلك إساءة لدعوة التجديد كلها مما أحفظ عليه المازنى فهاجمه هجومًا عنيفًا فى الجزء الأول من الديوان تحت عنوان «صنم الألاعيب» وأخذ يشكك فى سلامة عقله مستدلا بعدد من أبيات شكرى التى وردت فيها كلمة الجنون ، مع أنه من الثابت علميًا أن المجنون لا يحس بجنونه ، وعلى العكس من ذلك يؤكد دائمًا أنه أعقل العقلاء . والظاهر أن الرأى العام قد أنكر عندئذ على المازنى هذا الهجوم العنيف على زميله فى المذهب ، بل على تناقضه فى الانتقال العنيف من الإشادة بشكرى كما رأينا إلى شن هجوم عنيف ظالم عليه . حت رأينا المازنى يحاول تبرير موقفه فى الجزء الثانى من الديوان ، وإن يكن قد عاد فيه إلى مهاجمة «صنم الألاعيب» من جديد فيقول :

«كتبنا كلمة أولى عن شكرى أرضت اثنين : أهل المذهب

العتيق البالى الذين كانوا يأبون إلا أن يعدوا شكرى من دعاة الجديد وإلا أن يحسبوه علينا ويأخذونا بشعره ، ولكن هؤلاء سخطوا من حيث رضوا ، ولم يرقهم أن نميط الأذى عن المذهب الجديد وننفى عنه وخامة شكرى وليس يعنينا أمرهم ولا نحن نبالى سخطهم من رضاهم فإنهم فى رأينا جثث محنطة» ثم يقول . «مسكين هذا الصنم ، لا يعرف لبكمه ماذا يقول ، ويتطوع المشفقون عليه للدفاع عنه فيجىء دفاعهم أقتل له من نقدنا ، وينقمون منا أنا جعلناه صنم ألاعيب ، وهم يسخرون منه ويتضاحكون به وماذا يجدى زودهم عنه . لقد كنا وكان شكرى نخلص له ونمحضه الرأى والسداد ، ونشجعه ونغتبط بما نراه من تململه من قيود العهد القديم ، ونعتد ذلك منه رغبة صادقة فى التحرر ويجرى مع الأمل فيه ، فهل كان علينا أن نظل العمر طامعين فى غير مطمع؟ ثم أهملناه على شىء من اليأس منه ، ثم تخشنا له وعنفنا عليه فى الزجر فلم يغن لا الإغضاء ولا اللين ولا العنف ، وظل طادرًا راكبا رأسه حتى أحفاه ! ولقد كنا فى كل ما كتبناه عنه فى أول عهده بقرض الشعر لا نغفل إلى جانب التشجيع أن ننبهه إلى عيوبه ، فقلنا عنه لما صدر الجزء الثانى من ديوانه : «أنه يطأ مفاخر الصنعة بقدميه . وإنه لا يتعهد كلامه بتهذيب أو تنقيح ولا يبالى أى ثوب ألبس معانيه ، وعللنا يومئذ جموحه هذا بأنه نتيجة طبيعية لتمادى الشعراء فى المنهج القديم ولحاجتهم فى احتذاء المثال العتيق ، أى أنه نتيجة رد فعل فهو تطوح وتطليق للعقل يقابلهما من الجهة الأخرى غطيط المقلدين فى كهف الماضى وكان ذلك سنة ١٩١٣ . فهل يرى أحد أن رأى اليوم لا يتفق مع رأى الأمس إن صح أن هناك رأيين؟ كلا لقد أدينا الواجب له قديما ، ولكننا اليوم نؤدى حق الأدب وحده» .

ومن الواضح أن المازنى يغالط فى هذا الدفاع الملتوى عن تناقضه . ويكفى أن نلاحظ أنه يعتبر عدم الاحتفال بالألفاظ والصياغة اللغوية عيبا فى الديوان بينما كان يراها فضلا فى كتيبه عن شعر حافظ حيث يقول : «إن شكرى لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه ، بل حبسه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد» .

وعلى أية حال فإن المازنى لم يقصد فى الجزء الثانى من الديوان إلى نقد شعر شكرى بالحق أو بالباطل ، بل قصر همه كما فى الجزء الأول على إيهام شكرى وإيهام القراء بأن شاعرنا العظيم مجنون بهوس الحواس . ولم يقتصر فى هذا المقال الثانى على الاعتماد فى تأييد دعواه على شعر شكرى بل استند أيضًا على الكتيب الرائع الذى كتبه شكرى ، على لسان صديق مجهول بعنوان «اعترافات مجنون» فراح يزعم أن هذا الصديق ما هو إلا شكرى نفسه ، بل حاول أن يزيد هذا الادعاء تأكيدًا بالاستناد إلى مسرحية صغيرة كان شكرى قد كتبها أيضًا بعنوان «الحلاق المجنون» . ومن البين أن كل هذا لا يعتبر من النقد الأدبى فى شىء بل هو تجريح شخصى أصاب المازنى والعقاد شاكلة الحق عندما اعترفا فى السنوات الأخيرة بأنهما قد ظلما شكرى . واعترفا بقيادته لهما فى دعوة التجديد وفى وصلهما بالشعر الغربى عامة والإنجليزى بخاصة . بذلك نستطيع أن نؤكد أن حملة المازنى العنيفة على حافظ كانت أقرب إلى النقد الأدبى ، أراد المازنى أم لم يرد- من حملته على عبد الرحمن شكرى ، وإن كنا لم نستطع إغفال ما فى حملة المازنى على حافظ أيضًا من شطط يستطيع كل قارىء أن يحس به فى مثل قوله فى ص ١٤ من كتيبه عن «شعر

حافظ» : «لو كان للأدب حكومة تنتصف له من المسيء وتكافيء المحسن لكان أقل جزاء حافظ على ما ارتكب من الشعر أن يبتاع ما اشتراه الناس من كتبه ثم يحرقها بيده ، لأن شعره جناية على الأدب وأنت فقط تعلم أن من الشعر ما يكون آثما ومنه ما هو برىء صالح ، أما الآثم فذلك الذى يفسد الذوق ويعود الناس الكذب ويضلل النفوس ، وشعر حافظ من هذا النوع» .

المازنى والمنفلوطى:

وفى الجزء الثانى من الديوان تكفل المازنى بتحطيم الكاتب مصطفى لطفى المنفلوطى فتحدث عن أدب الضعف والنعومة والأنوثة حديثًا عامًا لا يخلو من جدل عقيم . ثم انتقل إلى نقد تطبيقى «للعبرات» وبخاصة لقصة «اليتيم» التى ألفها المنفلوطى ونشرها فى هذا الكتاب ، وانتهى أخيرًا إلى الحديث عن أسلوب المنفلوطى ، وهو خير أجزاء هذا النقد ، لأن المازنى قد لجأ فيه إلى نقد تطبيقى دقيق ، كما استند إلى بعض الأصول الأدبية واللغوية الثابتة ، ولذلك نراه الجزء الذى يستحق النظر ، على حين أن ما عداه لا يخرج عن فكرة واحدة هى إسراف المنفلوطى فى العاطفية إسرافًا يمكن تفسيره- كما رأى المازنى- بالافتعال والنعومة والتطرى مما يخرج بأدبه إلى السلبية واحتمال التأثير فى الشبان تأثيرًا يضعف من صلابتهم فى الحياة وإيجابيتهم فى مواجهتها ، ولكنه على أية حال أدب مثالى سليم نراه أفضل بكثير من أدب الميوعة الجنسية بل الوقاحة التى نشهدها اليوم فى بعض أدبنا القصصى .

وأما نقد المازنى لأسلوب المنفلوطى فقد استند- كما قلنا- إلى عدد من الأصول النقدية السليمة .

فهو مثلا يأخذ على المنفلوطى إسرافه فى استعمال المفعول

المطلق ويقول إنه قد أحصى له ٥٧٢ مفعولا مطلقًا فى «العبرات» وثلاثين مفعولا مطلقًا فى قصة «اليتيم» وحدها مع أنها تقع فى ١٩ صفحة من «العبرات» مطبوعة ببنط كبير . وقد أورد لها المازنى أمثلة عدة زعم أنه من الممكن الاستغناء فيها عن هذه المفعولات المطلقة دون أن يضطرب التعبير مثل قول المنفلوطى : وقلت لابد أن يكون وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفس قريحة معذبة تذوب بين أضلاعه ذوبًا» . وقد علق المازنى على المفاعيل المطلقة السبعة والعشرين التى أوردها بقوله ، وهذه أمثلة للمفعول المطلق فى كتابة المنفلوطى كلها لا ضرورة إليها ولا داعى إلا من الرغبة فى تأكيد الغلو الذى يتطلبه من يحمل نفسه على التلفيق والتصنع وما يجرى هذا المجرى من الأغراض الأخرى .

وإن كنا لا نوافق المازنى على ما أطلقه من أن كل هذه المفعولات المطلقة لا ضرورة لها ويمكن الاستغناء عنها فمن بين هذه الأمثلة مثلا قول المنفلوطى «فيتهافت لها جسمه تهافت الخباء المقوض» ، إذ من الواضح أن المفعول المطلق هنا ضرورة لخلق صورة موحية . وهكذا الأمر فى عدد من الأمثلة الأخرى التى يستطيع أى قارئ أن يفصل فيها بين المازنى والمنفلوطى .

وكذلك الأمر فيما سماه المازنى بالإسراف فى النعوت فالمازنى عند تطبيق هذا المبدأ يلوح لنا أنه هو الآخر قد أسرف . وإن كنا نلاحظ أنه قد ربط هذا النقد بمبدأين لغويين سليمين أولهما : تأكيده للحقيقة اللغوية الثابتة التى تؤكد أن لا ترادف فى اللغة ، وأن ما يسمى مرادفًا لابد أن ينطوى على مفارقات ظلال تمييزه عن مرادفه . والمبدأ الثانى يعبر عنه المازنى تعبيرًا سليما بقوله : «كل لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلة للكاتب فإن العلم أغنى فى باب

الأدب من أن يحتمل هذا الحشو ويصبر عليه ، وليس شيء أحق بأن يثير عقل العاقل من عدم اكتراث الكاتب بوقته ومجهوده .

والمازنى فى نقده لأسلوب المنفلوطى لا يكتفى بنقد طرائق التعبير ، بل يمد معنى الأسلوب إلى مفهومنا الجديد الواسع الذى يرى أن أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه ، من حيث أن فنه ونظرته إلى الحياة يتركزان فيه وعلى هذا الأساس نراه يسمى المنفلوطى حانوتيًا بسبب إسرافه فى ذرف العبارات ، كما نراه يأخذ عليه تكلف التفصيل فى المحسوسات المفهومة وغير المفهومة . مثل قوله فى وصف اليتيم مثلا : إنه قد رأى عليه «قميصًا فضفاضًا من الجلد يموج فيه بدنه موجًا وكان هذا اليتيم يسكن فى غرفة مقابلة لمنزل المنفلوطى ويفصل بينهما شارع ، ومع ذلك نرى المنفلوطى يزعم أنه قد رأى اليتيم منكفئًا على مائدة المطالعة ، ثم رآه يرفع رأسه فيرى الدموع تنهل من عينيه ، بل يرى الدموع قد محت الكتابة من صفحة كراسته وأمثال ذلك مما عدده المازنى فى نقده لأسلوب المنفلوطى . مما يقطع بالافتعال وبعد الأسلوب القصصى عن الواقعية الصادقة بل عن المعقولية السليمة .

خاتمة المرحلة :

هذا هو نقد المازنى القديم ، أى نقده فى المرحلة الأولى من حياته ، وقبل أن يموت المازنى ويأتى على أثره فتى آخر من مازن ، هو المازنى الجديد الساخر ، الذى تخلص من عاطفتيه العنيفة واندفاعاته المسرفة التى زجت به فى متاهات نقدية تنكر هو نفسه بعد ذلك لمعظمها ، أو على الأصح تنكر لها المازنى الجديد . الذى سوف نرى فى المقال الآتى ما استقر عليه رأيه نهائيًا فى الأدب والنقد والدراسات الأدبية .

وإنه ليحلو لى أن أميز بين الرجلين بقلم المازنى نفسه فى صفحة أعتبرها من أجمل وأعمق ما كتب حيث يقابل بين طورى حياته فى مقدمة قصته «إبراهيم الكاتب» فيقول : «لست احتاج أن أوقل إنى لست بإبراهيم الذى تصفه الرواية وأن هذا المخلوق ما كان قذ ولا فتح عينيه على الحياة إلا فى روايتى . . . ثم إنى لست أرضى أن أكونه فما تعجبنى سيرته ولا مزاجه ولا التفاتات ذهنه . وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته ، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها ، ولو كان صديقًا لجفوته ونبوت به ، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال وأنا أتلقاها بغير احتفال ، هو يبعث بالدنيا وأنا أفتر لها عن أعذب ابتساماتى ، وأحس السرور بها يقطر من أطراف أصابعى كالعرق . وهو مغرم بالتفلسف ، وأنا أعد الواحد من هذا الطراز مرزوءاً يستحق المرثية ، وهو وعر متكبر وأنا سمح متواضع . وهو عنيد وأنا ريض سلس ، وهو نفور وأنا عطوف . وفى نفسه مرارة وأنا مغتبط بالحياة راض عنها قانع بها ، وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه ولذلك تراه قليل التسامح ضيق الصدور ، وأنا لا أرى فى الإمكان أبدع مما كان . ولست مثله أو من بالتثليث فى الحب أو الكره ، ولم أمرض قط بالبينيمونيا . . الخ . فليس بيننا كما ترى من تشابه سوى أن كلينا قصير قمىء ، وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج فليته كان هو المصاب وأنا الناجى المعافى» .

- ٢ -

قسم إبراهيم المازنى حياته قسمين ، بل أخبرنا فى إحدى قصائده أن المازنى القديم قد مات وجاء على أثره فتى جديد من بنى مازن .

ومن الممكن أن نحدد على وجه التقريب تاريخ الانتقال من المازنى القديم إلى المازنى الجديد بحوالى ١٩٢٣ أو سنة ١٩٢٤ .

وقد سبق أن تحدثنا فى المقال السابق عن المازنى ناقدًا فى مرحلته الأولى ، وناقشنا آراءه النقدية فى نظرية الشعر عامة وفى نقده لحافظ إبراهيم ، ثم نقده للمنفلوطى وعبد الرحمن شكرى فى كتاب «الديوان» بجزئيه . ونعرض اليوم لآرائه النقدية مرحلته الثانية التى تخلص فيها من انفعالاته العنيفة وغضباته المضرية وأصبح المازنى الهادىء الساخر الناثر المبدع .

والفترة الثانية من حياة المازنى تعتبر فترة دراسات جمالية وأدبية أكثر منها فترة معارك نقدية أو نقد توجيهى بالمعنى الدقيق لهذه الألفاظ . فقد راجعنا معظم ما كتبه من مقالات نقدية فى تلك الفترة فوجدناها أبعد ما تكون عن روح الشدة التى تميز بها نقده فى المرحلة الأولى ، بل أبعد ما تكون عن روح الجد . فالدكتور طه حسين مثلا ينشر كتابًا عن الشعر الجاهلى يشكك فى نسبة أكثر هذا الشعر إلى من نسب إليهم من شعراء . ويحاول المازنى أن ينقد هذا الكتاب فيلجأ إلى أسلوبه الساخر ليدعى أنه يشك هو الآخر فى وجود الدكتور طه حسين نفسه عندما يستعرض حياته منذ أن كان يحفظ القرآن فى إحدى قرى الصعيد إلى أن أصبح طالبًا أزهريًا ، ثم طالبًا فى السوربون بباريس فأستاذًا بالجامعة . يستخدم كل هذه المراحل ليدلل على أنه من غير المعقول أن يكون الصعيدى طه حسين هو نفسه الذى أصبح أحد فتية الحى اللاتينى بباريس !

ويطلب من المازنى فيما يبدو أن يكتب عن كتابى «الصحائف»

و«ظلمات وأشعة» للآنسة مى فيكتى مقالا عن «الواجب» ، يستهله بأنه قد تلقى الكتابين المذكورين فى ساعة ضيق نفسى فأخذ يفكر فى الواجب . وبالفعل يكتب المقال كله عن آراء الفلاسفة فى الواجب ومشقة أدائه مغفلا أى حديث عن كتابى مى . ولعله قد هرب من ذلك حتى إذا ما انتهى من المقال اختتمه بأسطر قليلة عاد فيها إلى الكتابين ليجامل فيها الكتابة مجاملة خفيفة متكلفة تتفق مع ما عرف عنه من نفور من هذه الآنسة وصالونها الأدبى فيقول : «كذلك كنت أحدث نفسى قبل أن أفض الغلاف عن الكتابين ، وقد مضت على ذلك أسابيع كنت أقدر أن تكون كلها معاناةللإحساس بمرارة الإذعان بعامل أو باعث من غير النفس ، ولكنى ما كدت أتصفحهما فأقرأ من هذا فصلاً ومن ذلك صفحة حتى شعرت بأن الواجب قد استعال رغبة وزايلنى انقباضى من الأدب» .

وأكبر الظن أن أحد الأصدقاء المشتركين المعجبين بـ«مى» مثل الأستاذ العقاد أو غيره . هو الذى كان قد طلب من المازنى أن يكتب عن الكتابين على نحو ما نحس من الأسطر السابقة ، فأحس المازنى بأنه إزاء واجب ، فأخذ يبحث فى فلسفة الواجب التى استغرقت المقال كله ثم عاد فتذكر الكتابين وجامل فيهما هذه المجاملة اللطيفة المتكلفة . وبذلك تخلص من حرج الموقف بلباقة وإن ظلت لباقة مكشوفة .

وبالمثل نراه يكتب مقالا عن كتاب «الفصول» لصديقه الأستاذ العقاد فيختار للحديث قضية عامة يجعلها العنوان الأول الكبير لمقاله وهو : «الأدب ينهض فى عصور المشادة . لا عصور اللين

والأمن» . على حين يضع عنوانًا ثانيًا بخط صغير هو «كتاب الفصول» الذى يكتب فى التعريف به بضعة أسطر لينتقل بعد ذلك إلى القضية العامة التى اختارها ، وينفق فى الحديث عنها كل المقال على أن يعود فى النهاية ليكتب أسطرًا قليلة لا غناء فيها عن أهمية كتاب صديقه فيقول :

«ولقد كانوا يعيبون على المذهب الجديد أنه يهدم ولا يبنى كأنما يمكن أن يبنى المرء قبل أن يزيل الأنقاض ويصلح الأرض ويهيئها للبناء ، فاليوم ما عساهم أن يقولوا؟ هذا كتاب كله بناء وتشييد فهل يفرح الجامدون كفرحنا به؟ لا نظنهم يستطيعون ذلك! وما كنا لنطالبهم بما يفوت ذرعهم ويخرج على طوقهم . إذن فليغصوا به إذا شاءوا» .

وأما عن أهمية هذا الكتاب وما تضمنه من نظرات وأبحاث ورأى المازنى المفصل فى كل ذلك فلا شىء على الإطلاق . وكذلك الأمر فى المقال الذى نشره عن الجزء الثالث من ديوان العقاد أيضًا ، فإنه لم يبذل أية محاولة لنقد هذا الديوان وإظهار ما فيه من مواضع القوة أو الضعف ، وكل ما فعله هو أن اتخذ لمقاله عنوانًا ثانيًا هو «ترجمة شيطان من نار إلى حجر» ، وأنفق المقال كله فى تلخيص القصيدة الطويلة التى تحمل هذا العنوان فى ديوان العقاد المذكور وعرضها ، مكتفيًا بأن يصفها عدة صفات عامة لا موضوعية فيها مثل قوله : إنها فريدة فى لغة العرب ، أو«أن فى ظهورها للدليلا على انتهاء دور التمهيد الذى اضطررنا إليه ركود اللغة قرونًا عدة وأننا الآن فى دور البناء الفنى . وإذا كانت اللغة قد اتسعت للشعر القصصي على هذا النسق فهى لن تضيق عن غيره من فنون الشعر بحمد الله ثم بفضل العقاد» .

ومن هذه الأمثلة العديدة التى ضربناها لمقالات النقد

التوجيهى التى كتبها المازنى فى المرحلة الثانية من حياته ، نستطيع أن نؤكد أنه لم يقم فى هذه المرحلة بمجهود يذكر ، وإنما نستطيع أن نسجل له هذا المجهود فى مجال الدراسات الأدبية والجمالية التى خلف فيها عدداً كبيراً من المقالات الجيدة أفادت فائدة كبيرة فى توسيع ثقافتنا الجمالية والأدبية فى حياتنا المعاصرة .

الدراسات الجمالية:

وقبل أن نتحدث عن الدراسات الجمالية والأدبية للمازنى نحب أن نوضح منهجه العام فى الدراسة والتفكير . وهو منهج نستطيع أن نجده فى مقالين نشرهما فى سنة ١٩٢٣ بجريدة الأخبار (القديمة) ثم جمعهما فى كتابه «حصاد الهشيم» عن مسرحية «تاجر البندقية» التى كان يترجمها إلى العربية عندئذ الشاعر خليل مطران . وموضع الاستشهاد بهذين المقالين يأتى من حديثه المفصل عن قضية الابتكار . فهو يؤكد فيهما وبخاصة فى المقالة الأولى أن الابتكار ليس معناه الخلق من العدم ، وإنما معناه حسن الاستفادة من كتابات ومجهودات السابقين . ويؤيد هذا الرأى بأن شكسبير نفسه لم يبتكر موضوع هذه المسرحية وأحداثها وأفكارها الأساسية ، وإنما أخذها عن خمسة مصادر قديمة ، وكان ابتكاره فى حسن استفادته من تلك المصادر وانتقاء خير ما فى كل منها ليؤلف من كل ذلك تعتبر تطبيقاً للمنهج نفسه . فنقطة البدء عنده دائماً هى فكرة أو أفكار التقطها من قراءته فى المؤلفات الأوروبية ، وعمله فى الغالب الأعم توليد من تلك الأفكار . فبحثه مثلا عن الوصف الشعرى وفن التصوير تقوم فكرته الأساسية - كما أشار هو نفسه فى هامش هذا البحث- على النظرية الجمالية التى عرضها الناقد الألمانى الشهير . «لسنج» فى

كتابه «لاوكون» ، وبحثه عن المجاز فى اللغة ونشأته ووظيفته يقوم- كما صرح هو نفسه- على رأى الفيلسوف الإنجليزى «لوك» فى هذه القضية . ولكن هذا المنهج لم يفقد المازنى أصالته التى يستمدها من قدرته الفائقة على تمثل ما يقرأ والإفادة منه والإضافة إليه وتطبيقه فى دراساته الأدبية ، وفى معالجته لمشكلات التعبير فى أدبنا المعاصر على نحو ما سنفصله .

نظرية الوصف والتصوير:

وبحثه عن الوصف والتصوير مثلا نراه يستهله بوصف ابن الرومى الشهير لصانع الرقاقة ، ثم يستطرد منه ليفصل النظرية العامة التى فصلها «لسنج» فى كتابه «لاكون» وقال فيها : إن الشعر الوصفى هو الذى يستطيع أن يصور الحركة المتتابعة فى الزمن ، على حين أن التصوير بالريشة لا يستطيع أن يلتقط إلا منظرا ساكنًا أو شبه ساكن فى مكان ما . ويأخذ المازنى بعد ذلك فى التوليد من هذه الفكرة العامة توليدات يمكن أن نقره على بعضها مثل هجومه على الأمير سيونيزم أو الانطباعية فى التصوير بالريشة ، باعتبار أن التصوير الناجح الجميل هو الذى يصور الأشياء فى ذاتها لا وقعها فى نفس الفنان ذلك الوقع الذى يرسمه بعض فنانى هذا المذهب أحيانًا فى صور بشعة مشوهة . على حين أن الشعر الوصفى يستطيع أن يصور تلك الانطباعات أروع تصوير مع وصفه للمرئيات ، ومن خلال هذا الوصف ، ويرجع المازنى تخليط أصحاب المذهب وعبثهم إلى أنهم قد خرجوا بالتصوير عن مجاله لينافسوا مجال الشعر فساء مسلكهم وساء فنهم . ولو أنهم أدركوا حدود وسيلتهم التعبيرية والتزموا تلك الحدود لما ضلوا هذا الضلال البعيد . على حين لا نستطيع إقراره على بعض التوليدات الأخرى

مثل زعمه أن الشعر الوصفى لا يستطيع أن يلتقط أوضاعًا ساكنة فى المكان . وهذا رأى انفرد به المازنى فى فهم «لسنج» فأخطأ فيما نعتقد لأن الشعر الوصفى عامر بتصوير الأشياء الثابتة ، ولم يقل أحد بضرورة قصره على وصف المتحركات وملاحقتها عبر انسياب الزمن .

وفى مقال المازنى الثانى عن «التصوير والشعر الوصفى» يخيل إلينا أنه قد أتى حقا بجديد عندما تحدث عن «الدمامة» وصلاحيتها لأن تكون موضوعا للتصوير أو الشعر الوصفى . إذ نراه يفرق بين الدمامة والإحساس بالدمامة . أى إثارة ذلك الإحساس . فيقرر أن المصور أو الشاعر لا ضير فى أن يختار الدمامة موضوعا لفنه على نحو ما نشاهد فى روائع قصائد الهجاء ، وفى كثير من اللوحات الفنية . ولكن هدفه من هذا التصوير لا يمكن أن يكون إثارة الإحساس بالدمامة ، بل يجب أن يكون هدفه دائمًا شيئًا آخر غير إثارة هذا الإحساس . كأن يكون إثارة الإعجاب بالقدرة الفنية على التصوير ، أو إثارة الضحك والسخرية من الدمامة التى يجهلها أصحابها ويدعون عكسها لغرورهم المضحك . أو إثارة العطف والشفقة على تلك الدمامة بفضل ما يسبغه عليها الشاعر أو المصور من مشاعره الخاصة الحانية .

قضية المجاز:

ودراسة المازنى القيمة فى «حصاد الهشيم» للمجاز ونشأته يستهلها بصفحة طويلة للفيلسوف الإنجليزى«لوك» ، يؤكد فيها أن المجاز قد نشأ فى اللغات على أساس نقل الألفاظ أى الرموز اللغوية من مجال المحسوسات إلى مجال المعنويات ، ثم يعرض لبعض من أيدوا «لوك» أو عارضوه فى هذا الرأى مرجحًا رأى «لوك» . ثم ينتقل إلى نقد آراء

علماء البيان العربى القدماء فى المجاز ونشأته وإرجاعها إلى الاتفاق بين الناس على نقل لفظ من مجال إلى آخر يجامع الشبه بين المجالين ، لينته فى آخر الأمر إلى التفرقة بين المجاز اللفظى والمجاز الشعرى ، موضحًا أن المجاز اللفظى هو وحده الذى يمكن أن يفسر على أساس التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول إليه ، على حين أن المجاز الشعرى قد يقوم على أساس تشابه داخلى ، أو تشابه فى الواقع النفسى بين المنقول والمنقول إليه . وبذلك مس المازنى من بعيد الأساس الفلسفى لمذهب الرمزية فى التعبير ، وهو المذهب الذى يقوم على إمكان تبادل عوالم المحسوسات المختلفة للألفاظ الخاصة بكل منها على أساس وحدة الأثر النفسى ، على نحو ما أوضحنا فى كتبنا ومقالاتنا النظرية والتطبيقية ومنها : كتابنا عن «الأدب ومذاهبه» . ولكن بحث المازنى كان يعتبر بلا ريب جديدًا كل الجدة بالنسبة لعالمنا الأدبى واللغوى عندما كتبه .

قضية الخيال:

وفى كلمته عن الخيال فى «حصاد الهشيم» يعتنق المازنى مذهب من يقول من علماء النفس : إن الخيال السليم هو الخيال الذى يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئًا جديدًا . وهذه نظرة لا تقرها جميع الأبحاث النفسية وبخاصة الحديث منها ، إذ نراها تميز بين الخيال الخالق والخيال المؤلف فهناك خيال يكاد يخلق من العدم ، لا سيما ذلك الخيال الذى تمتعت به الشعوب البدائية التى تخيلت الكائنات الوهمية والأساطير الخارقة ، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن المازنى فى هذه الكلمة قد حاول جاهدًا أن يقصر الخيال على التأليف لكى يتخذ من هذه الفكرة أساسًا للتمييز بين الخيال

الجيد والخيال الردىء فى الشعر العربى ، فنراه يستسخف بحق كل خيال يأتى بالمجال الذى تستنكره حقائق الحياة وواقعها المسلم به فى الجميع مثل قول أحد القدماء :

بكت عينى اليسرى فلما زجرتها

عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

فقد علق عليه المازنى بما يظهر سخفه وكذبه وافتعاله ، فالإنسان لا يمكن أن يبكى بعين واحدة ، والبكاء بالعينين معًا لا يمكن أن يكون أكثر دلالة على الحزن من البكاء بعين واحدة بفرض إمكانه : وكذلك الأمر فى كثير من الإحالات الأخرى التى أشار إليها المازنى فى هذه الكلمة وباستطاعتنا أن نذكر أن هذا المقياس النقدى قد استخدمه الأستاذ العقاد أيضًا فى «الديوان» عند نقده لشعر شوقى ، ولعله كان من المقاييس التى اتفق عليها الصديقان فى ندواتهما الخاصة .

وهكذا يتضح من هذه الكلمة أن المازنى إذا كان يخطئ أحيانا فى التفكير النظرى فإنه يصيب أحيانًا كثيرة فى التطبيق ، ويستخدم من معارفه النظرية ما يعينه على هذا التطبيق ، حتى لو أهدر جوانب نظرية أخرى قد يعوق ذكرها تطبيقاته النقدية . ومرد كل ذلك إلى أن المازنى كان فنانًا بطبعه ، وكان يحس بذوقه مواضع الجمال أو القبح فيما يعرض له من نقد ، ثم يحتال بعد ذلك على ما قرأ أو درس من نظريات ليضعها فى خدمة أحاسيسه الذوقية الصادقة وتأييدها بالحجج العقلية ، حتى ليخيل إلينا أن المازنى كان فنانًا فى حياته وأدبه ونقده ، على حين كان صديقه العقاد مفكرًا ، أكثر قدرة على معالجة النظريات الفكرية والتوليد فيها .

الدراسات الأدبية:

وأما عن الدراسات الأدبية التى قام بها المازنى فى النصف الثانى من حياته فنلاحظ أنها قد تناولت الشعراء القدماء أنفسهم الذين درسهم العقاد مثل : المتنبى وابن الرومى . وقد سبق أن فسرنا هذا الاختيار بأن هذين الشاعرين يحققان الشرط الأساسى الذى اتخذته جماعة الديوان أساسًا للحكم بعظمة الشاعر ، وهذا الشرط هو ظهور شخصيته فى شعره ، وهذا بالبداهة مقياس ضيق ، وإلا لصح لنا أن ننكر على أعظم شعراء الإنسانية وهو «هوميروس» صفة العظمة ، لأن جميع نقاد العالم يجمعون على أن شخصية «هوميروس» لا تطالعنا قط من قريب أو من بعيد خلال ملاحمه الرائعة .

ودراسات المازنى للمتنبى وابن الرومى تلوح لنا متأثرة أكبر التأثر بمنهج صديقه الكبير عباس محمود العقاد حتى لنرى المازنى يحيل على دراسات العقاد فى مواضع كثيرة ، فضلا عن أن دراسات المازنى لهذين الشاعرين قد دار معظمها حول استشفاف شخصية الشاعرين من شعرهما ، وهذا هو منهج العقاد الذى سبق أن أوضحناه . وإذا كان المازنى قد انفرد بشىء فهو دراسته لفن الوصف عند ابن الرومى على أساس نظرية «لسنج» التى تحدثنا عنها فيما سبق ، ثم فطنته إلى أن ابن الرومى كان أكثر تأثرًا عن طريق النظر والسمع أكثر منه عن طريق حواسه الأخرى لا سيما اللمس والشم . وقد راح يدلل على هذه الملاحظة الصادقة بأمثلة عدة من شعر ابن الرومى .

ثم نلاحظ عى دراسات المازنى الأدبية أنها جاءت كثيرة الاستطرادات وبخاصة فى مطالعها حيث نراه يستهل دراسته الطويلة عن ابن الرومى بصفحات وصفحات عن إهمال العرب

لسير شعرائهم ، بل الاستطراد إلى الهجوم على العرب عامة وشعرهم بخاصة ، وتفضيل الغرب وشعرهم عليهم . فيقول إن أظهر عيوب الأدب العربى فى نظره اثنان فساد فى الذوق ، وشطط فى الذهن عن سواء السبيل . ثم يأخذ فى إيضاح هذين العيبين . على أنه يستدرك بعد كل ذلك فيقول : «لسنا نحاول الزراية على العرب أو الغض من شعرهم ، وإنما نريد أن نقول إن العرب ليسوا أشعر الأمم! وإن أحدا ليقرأ آثار الغرب فيملك قلبه ما يتبين فيها من سمات الصدق والإخلاص ومخايل النبل والشرف ، وما يستشفه من دلائل الحياة والإحساس بالجمال وحبهما وعبادتهما فى جميع مظاهرهما ، وما يتوسمه من ذكاء المشاعر ويقظة الفؤاد وصدق النظر وصفاء السريرة وعلو النفس وتناسبها وتجاوبها مع كل ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة» . ثم يردف كل ذلك بقوله : «هذه حقيقة لا موضع فيها للشبهة ، وما ينكر أن الشعوب الآرية أفطن لمفاتن الطبيعة وجلال النفس الإنسانية وجمال الحق والفضيلة إلا كل مكابر ضعيف البصيرة ، أو رجل أعمته العصبية الباطلة عن إدراك ذلك . ونقول العصبية الباطلة لأن الحق غاية الوجود وكلنا سواء فى التماسه ، وأيما رجل فاز منه بنصيب فهذا السعيد الموفق ، وإلا فهو معذور ومشكور ، وليس يغض من أحد أنه انصرف عن هذه الدنيا غير منجح» ، بل يأخذ بمثل ما زعمته الشعوبية قديمًا وبعض المستشرقين حديثًا من أن أغلب فحول الشعر والنثر العربى ممن ينتهى نسبهم إلى غير العرب مثل : بشار بن برد ومروان ابن أبى حفصة وأبى نواس وابن الرومى ومهيار وابن المقفع وابن العميد والخوارزمى وبديع الزمان وأبى إسحاق الصابىء وأبى الفرج الأصفهانى وأبى حنيفة النعمان وغيرهم . وما نريد أن نعود

فنناقش هذا الرأى المسرف الذى قتله العرب والمنصفون فى كل قطر بحثًا وتفنيدًا ، ولكننا أوردنا هذه الآراء لنذلل بها على مدى يتأثر المازنى بالغربيين وثقافتهم وأدبهم بل تعصبه لهم ، وإذا كنت لا أحب لنا كعرب أن نتنكر لأمجادنا التليدة أو نبخسها حقها ، فإننى من جهة أخرى لا أحب أن نصدف عن الثقافات الأجنبية وعن الإفادة منها والانتفاع بها ، ولكن فى اتزان ومحافظة على تراثنا وثقة بأنفسنا وبماضينا .

دائرة النقد :

لاشك أن القارىء لهذا المقال والمقالات السابقة قد لاحظ ضيق دائرة النقد ضيقًا شديدًا عند الجيل الذى سبقنا . فقد كان مقصورًا على الشعر ، بل على نوع واحد منه هو الشعر الغنائى أى شعر القصائد بالرغم من أنه كانت قد ظهرت وازدهرت عندنا فنون أدبية أخرى كبيرة كفن المسرحية الشعرية والنثرية ، وفن القصة والأقصوصة وفن المقال الأدبى ، وقد رأينا فى مقال سابق كيف ترفع الأستاذ العقاد عن أن يشغل نفسه بنقد الأدب والفن التمثيلى ، ولكننا قرأنا للمازنى فى «حصاد الهشيم » نقدًا لمسرحية «غادة الكاميليا» التى مثلتها وقتئذ فرقة الأستاذ يوسف وهبى وقامت فيها بدور البطلة مرجريت (غادة الكاميليا) السيدة روز اليوسف . إلا أن المازنى قد صب معظم نقده إن لم يكن كله على مناقشة المشكلة الاجتماعية الأخلاقية التى تتضمنها تلك المسرحية دون أن يعرض بشىء للأصول الفنية وهل توافرت لهذه المسرحية ، التى كانت فى الأصل قصة للكاتب الفرنسى دوماس الصغير . وأما عن التمثيل فقد تناوله المازنى فأثنى على مقدرة السيدة

روز الممتازة ، وعلى الأستاذ يوسف وهبى فى دور أرمان عشيق الغادة على حين أخذ على الممثل الكبير عزيز عيد عدم حفظه لدوره واعتماده على الملقن .

الواقع أن النقد المسرحى قد تخصص فيه خلال تلك الفترة نقاد آخرون مثل محمد تيمور وأحمد حلمى ومحمد على حماد وغيرهم وكأن الأدب المسرحى ليس جزءاً من الأدب عامة ، وهو انفصال نعتقد أنه كان له أثره فى تأخير تطور التأليف المسرحى إلى المستوى الأدبى الذى يتمتع به فى آداب العرب . ولكن الظاهر أن نظرة المجتمع كله إلى المسرح قد لعبت دورًا كبيرًا فى هذا الانفصال . ومن المؤكد أنه لولا الخصومة التى كانت ناشبة بين العقاد وشوقى ورغبة التحطيم ، لما كتب العقاد كتيبه المعروف عن مسرحية «قمبيز» لشوقى . على أننا قد نفهم هذا الانفصال قبل أن يدخل ميدان المسرح كبار شعرائنا وناثرينا من أمثال : شوقى وعزيز أباظه والحكيم ومحمود تيمور ، وأما بعد ذلك فلسنا نرى مبررًا لأن يهمل الجيل السابق من نقادنا هذا الفن الأدبى الكبير ، كما نحمد لجيلنا المعاصر ، وهو جيل لاحق اهتمامه به ، ودرسه لأصوله الفنية العالمية . كما نحمد له أيضًا عنايته بفن القصة والأقصوصة الذى أخذ يطغى فى آداب العالم كافة .

ولقد حدث قبل كتابة هذا المقال بأيام أن دعت جريدة المساء إلى ندوة تناقش سؤالا وضعه القسم الأدبى بالجريدة هو : «هل أدى النقد واجبه نحو الأدب المعاصر؟» وفى هذه الندوة وقف الأستاذ يحيى حقى ليلفت الأنظار إلى قضية هامة هى : انفصال النقد الأدبى عن الفنون التشكيلية ودعا إلى أن يمد النقاد اهتمامهم

إلى تلك الفنون بحكم وحدة الأسس والوظائف بين الفنون كافة .

ولقد دفعتنى هذه اللفتة الأصيلة إلى أن أبحث فى هذه السلسلة هذه القضية لأتبين هل كان لجيل نقادنا السابق اهتمام بالفنون الأخرى أم لا؟ ولحسن الحظ عثرت على عدة مقالات للمازنى فى نقد بعض الفنون الأخرى مثل : فن النحت المصرى المعاصر ، وفن الغناء الموسيقى العربيين ، وكل هذه المقالات مجموعة فى كتابه «صندوق الدنيا» .

أما عن النحت فقد كتب المازنى مقالا طويلا عن تمثال «نهضة مصر» لفناننا الكبير محمود مختار وهو مقال يجمع بين الجد والفكاهة ، وفيه يحمل المازنى حملة شديدة على هذا التمثال الخالد ، فيزعم أنه لا يفهم فكرته ، وهل أبو الهول هو الذى يمثل النهضة فى هذا التمثال ، وفى هذه الحالة لا يرى المازنى أن الوضع الذى اختاره مختار لأبى الهول يوحى بالنهوض ، لأن ذوات الأربع لا تنهض أقدامها الأمامية بل القدمان الخلفيتان ، ووضع أبى الهول فى التمثال وضع إقعاد لا نهوض . وأما إذا كانت الفلاحة الواقفة إلى جواره هى التى ترمز للنهوض ، فإن المازنى لا يرى فى وضعها ما يوحى بهذا النهوض الخ . ومن المؤكد أن المازنى كان يستطيع الفهم لو أراد ، فالتمثال كله يرمز للنهضة القائمة على ارتكاز مصر الجديدة التى أسفرت وجهها فى شخصية الفلاحة ، على مصر القديمة التى يرمز لها أبو الهول . وقد اختار له محمود مختار الوضع الرابض الذى يروق البصر ، وإلا فكيف يريد أن يختار وضع الناهض على ساقيه الخلفيتين الذى يوحى للناظر بالانكفاء على الوجه ؟

ولكننا على أية حال نحمد للمازنى اهتمامه بهذا التمثال كما نحمد له اهتمامه بمسرحية «غادة الكاميليا» . وأخيرًا اهتمامه بفنى الغناء والموسيقى العربيين ، وقد أخذ عليهما ما لا نزال نشكو منه أحيانًا حتى اليوم من الحرص على التطريب أكثر من الحرص على التعبير الصادق العميق ثم أبدى فيما يختص بغناء الشعر لفتة أصيلة فقال إن كثرة التكرار عند مغنينا لبعض الجمل الشعرية والوقوف عندها أكثر مما يجب وما يحلو ، إنما يرجع إلى ما أخذته جماعة الديوان فى دعوتها الجديدة على القصيدة العربية من التفكك وانعدام الوحدة العضوية ، مؤكدًا أنه لو تخلصت الأغنية الشعرية هى الأخرى من هذين العيبين لاستقام غناؤنا على نسق الغناء الغربى الذى يعتبره المازنى غناء إنسانيا رفيعًا . وبهذه اللفتة الأصيلة ربط المازنى بين فنى الشعر والغناء العربيين ، وهو ربط نرجو أن يحققه ويوسعه جيلنا نحن بحيث تصبح الفنون التعبيرية كافة بل التشكيلية أيضًا وحدة تخضع لكثير من الأصول الثقافية والجمالية الموحدة . وبذلك يكون للمازنى فضل توجيهنا نحو هذه القضية الهامة ، وإن كنت أحسب أننا سائرون تلقائيا نحو هذه الغاية بعد أن اتسع مفهوم النقد عند جيلنا الحاضر فأصبح يقوم على مذاهب فكرية وجمالية واسعة تتصارع وتتنافس ، كما أصبح لا يقف عند شعر القصائد ، بل يمتد إلى كافة فنون الأدب الشعرية والنثرية والمستحدثة على السواء .

لويس عوض

ابتدأت أعرف لويس عوض عن قرب منذ ربع قرن أو يزيد ، عندما جاء من انجلترا إلى باريس فى إحدى الإجازات الدراسية ليقيم بعض الوقت مع زملائه مبعوثى الجامعة الذين يدرسون فى فرنسا . وتوثقت بيننا العلاقة لازمنى ولازمته طوال إقامته فى باريس وكلما عاد إليها . ثم بعد عودتنا من الخارج للعمل فى الجامعة أولا ، وفى الصحف والمجلات والكتب ثانيا .

ومن المؤكد أن أهم عوامل التجاوب بينى وبين لويس عوض كان الظمأ المشترك للمعرفة ، وإحساسنا لأننا لم نسافر إلى أوروبا لنبحث عن هذه المعرفة فى بطون الكتب وحدها وإلا لاستقدمنا الكتب وما احتجنا إلى تحمل مشاق الغربة ، ولهذا أذكر أننى لم أنفق وقتا كبيرًا فى إرشاد لويس عوض إلى ما سألنى عنه عند زيارته الأولى لباريس عن المراجع الفرنسية التى تعالج موضوع «لغة الشعر» الذى كان يدرسه عندئذ للحصول على درجة جامعية فيه ، بينما أنفقت الوقت كله فى إشراكه معى فى تأمل ودراسة مشاهد الحياة وأساليبها ومعالم الماضى التى خلفتها الحضارة الفرنسية على صفحة باريس ، وأمكنه الوحى والإلهام فيها . ولقد علمت من لويس ومن بعض الأصدقاء أنه كان قد دون هذه الذكريات فى كتاب كبير ولكنه ظل مخطوطًا حتى ضاع منه ، وكم أسفت لضياعه وكأننى فقدت جزءًا من نفسى .

وأنا لا أقص هذه الذكريات الخاصة لمجرد التسجيل أو إرضاء لمشاعرى ، بل أقصها لأنها تدل على أن المنحنى الفكرى والعاطفى لصديقى لويس لم يتغير منذ أن عرفته لأول مرة ، وأعنى به الاتجاه نحو الفهم والمعرفة والتفسير . فإذا كان لويس قد انتهى به الأمر إلى أن يتخصص فى النقد الأدبى والفنى ويحترفه مثلى ، فإن الطابع الذى يلازم نقده هو الطابع التفسيرى الذى يقوم على الفهم والمعرفة ، بحيث لا أتردد فى أن أضعه فى حركة النقد المعاصرة داخل مدرسة النقد التفسيرى- إن لم يكن ممثلها الصحيح ، فى حين قد أضع نفسى بين مدرستى النقد التفسيرى والنقد التقييمى بسبب المعارك العديدة السافرة التى خضتها ودعوت فيها إلى قيم ومفاهيم تحمس لها ضميرى الإنسانى أو الفنى بينما يؤثر صديقى لويس فى نشر المعرفة والتفسير والفهم دون حاجة إلى قتال صريح فى سبيل قيم أو مفاهيم معينة .

ذلك لأن النقد كما هو معلوم تفسير وتقييم وتوجيه للأدب والفن ، وهو فى ذلك يعتبر الوجه الآخر للأدب والفن من حيث أنهما أيضا تفسير وتقييم وتوجيه للحياة ، وإذا كان التراث العالمى قد عرف مدارس وتقسيمات أخرى للنقد كتقسيمه إلى تأثرى وموضوعى وتاريخى واعتقادى ، فمن المؤكد أن تقسيمنا له إلى تفسيرى وتقييمى وتوجيهى وهو الذى يمثل المرحلة القائمة اليوم لا فى بلادنا وحدها بل فى العالم أجمع ، لأن هذا التقسيم هو الذى تستوجبه مذاهب الفكر والأدب والفن التى تتصارع اليوم فى العالم كله ، وتنبعث عنها شعارات الأدب الهادف والأدب الصدى والأدب القائد وما إليها من شعارات .

والذين يتهمون حركتنا النقدية المعاصرة بالتخلف إنما يثبتون تخلفهم عن متابعة هذا النقد وفهمه وتمييز اتجاهاته ومدارسه التى نستطيع أن نزعم أنها قد وصلت اليوم إلى خير المستويات العالمية .

ويكفينا أن نستطيع فى هذا الصدد تمييز ثلاث مدارس نقدية كبيرة يمثل كل واحد منها أحد الاتجاهات الثلاثة السائدة فى النقد ، بل وأن نسجل لنقادنا أنهم لم يتعمدوا مجاراة هذه المدارس العالمية ولا تقليدها والخضوع الأعمى لتعاليمها ، وإن كنا بالبداهة لا ننكر تأثر نقادنا المثقفين بالتراث العالمى كله قديمه وحديثه وبتيارات الفكر والفن فيه ، سواء فى ذلك تراثنا العربى أم التراث الأجنبى ، ولكن دون أن يمنعنا ذلك من أن نقرر أن هذه المدارس النقدية قد تشققت وتشعبت نتيجة لثقافة كل ناقد وتاريخ تكوينه الروحى والاجتماعى ، وطريقة إحساسه بحاجات عصره ومجتمعه وشعبه ، وإدراكه لمدى التطور الذى طرأ على العقلية العامة لأمتنا وعلى ذوقها الجمالى ، ثم استجاب لكل ذلك على النحو الذى يتفق مع تكوينه الخاص ومزاجه المتميز ووضعه فى الحياة .

وليس من شك أن الفصل الحاسم بين هذه المدارس النقدية الثلاث غير ممكن ولا معقول ، فالتفسير قد يكون وسيلة أو مرحلة لتقييم العمل الأدبى ، ثم لتوجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر جمالا وتأثيرًا ، ولكننا مع ذلك لا نخطىء إذا قلنا بانفصال هذه المدارس النقدية بعضها عن بعض تبعا لغلبة هذا الاتجاه أو ذاك على هذه المدرسة أو تلك . وباستطاعتنا أن نميز فى سهولة هذه المدارس فى إنتاج نقادنا المعاصرين ، فأولئك الذين ركزوا اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع وبخاصة على أساس التفكير الاشتراكى وفلسفة الحياة الجديدة التى

ارتضيناها ، وهم من نادوا بفكرة الأدب الإيجابى الهادف ، أى الأدب القائد للحياة ، وعابو السلبية والغيبية والرومانسية الهاربة ، ثم أولئك نادوا بضرورة تحمل الأدب أو الفنان لمسئوليته ،وطالبوه بأن يلتزم ، أى أن يوحى بوسائله الفنية الخاصة بالرأى أو الاتجاه الذى يرتضيه فيما يعرض من تجارب الحياة ومشاكلها ومشاكل شعبه ومجتمعه- كل هؤلاء النقاد لا نخطىء إذا أدخلناهم فى مدرسة النقد التوجيهى ، وإن كان نقدهم التطبيقى لا يخلو بالبداهة من تفسير وتقييم للأعمال الأدبية والفنية التى ينقدونها .

وأما مدرسة النقد التقييمى وهو تقييم قد يكون تأثريا جماليًا خالصًا كما قد يكون موضوعيًا علميا أو شبه علمى ، فقد كانت لنا فيه مشاركة وإن كنا قصرنا نقدنا عندئذ على مجال الشعر على نحو ما هو واضح فى كتابنا «الميزان الجديد» . ثم نشر الأستاذ يحيى حقى مجموعة صالحة من مقالاته النقدية التى كتبها منذ سنة ١٩٢٧ حتى سنة ١٩٦٠ فى كتابه الجديد «خطوات فى النقد» وإذا بمجموع هذه المقالات أو معظمها ينطق بأنه ينتمى إلى نفس المدرسة التقييمية وأنه لا يقف بها عند حدود الشعر الذى تقفز فيه القيم الجمالية إلى مكان الصدارة ، بل يمدها إلى أسلوب التعبير اللغوى فى كافة فنون الأدب بما فيها القصة والمسرحية الشعرية أو النثرية ، حتى لنحسب أن يحيى حقى قد نثر فى هذا الكتاب الأصول العامة لما يمكن أن نسديه بعلم الأسلوب .

وها هو الدكتور لويس عوض يقدم لنا فى كتابه الجديد «دراسات فى أدبنا الحديث» مجموعة من الأبحاث والمقالات العميقة التى تبيح لنا أن ندرجه فى مدرسة النقد التفسيرى بل وأن نعتبره من أكبر روادها المعاصرين .

لويس عوض والنقد التفسيرى

والاتجاه التفسيرى فى نقد الدكتور لويس عوض للأعمال الأدبية الجديدة ليس إلا امتدادًا لتخصصه كأستاذ للأدب ، وأساتذة الأدب يغلب على عملهم دراسة المؤلفات الأدبية التى غربلها الزمن فاحتفظ الجيد منها وطوى الردىء بحيث لم يعد فى دراستها مجال واسع لتقييمها على أساس من الجودة أو الرداءة ، كما أنه لم يعد هناك بالبداهة مجال للنقد التوجيهى فيها ، وإنما يعيد أساتذة الأدب تناولها بالدراسة لإعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافتهم الواسعة وخبراتهم الدائمة التجدد ، وهم بفضل هذه الدراسات قد يعيدون خلق تلك الأعمال الأدبية القديمة باعطائها مفاهيم جديدة حتى ليقول أحد كبار الأساتذة العالميين : «فإن شيئًا لم يؤثر فى الآداب القديمة كما أثرت الآداب الحديثة» بمعنى أن الدارسين المحدثين قد يعيدون فهم الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء ثقافتهم الحديثة فيسكبون فى تلك الأعمال قيما ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر لكتابها القدماء ببال ، ولكنها مع ذلك لا تعتبر غريبة ولا مقمحة على أعمالهم الأدبية وإن ظلت كامنة خلف سطورهم وفى أعماق مؤلفاتهم ، حتى يجىء الأساتذة المحدثون فيستخرجونها منها وكأنهم قد خلقوها خلقا جديدا «وهذا هو ما فعله لويس عوض فى الدراسات الأدبية التى نشرها من قبل مثل مجموعة مقالاته عن الأدب الإنجليزى التى نشرها فى صدر حياته فى مجلة «الكاتب المصرى» التى كان يرأس تحريرها عندئذ أستاذنا الدكتور طه حسين ثم جمعها لويس بعد ذلك بين دفتى كتاب ، ومثل المقدمات الضافية التى لبعض

المؤلفات الأدبية التى قام بترجمتها مثل المقدمة التى كتبها لترجمته لكتاب فن الشعر للشاعر اللاتينى الكبير «هوراس» ، ومثل المقدمة الأخرى الكبيرة التى كتبها لترجمته لقصيدة من مطولات الشعر الإنجليزى الرومانسى وهى قصيدة «بروميثيوس طليقا» للشاعر الإنجليزى الكبير «شللى» ، وهى المقدمة التى يلوح لنا أن الاتجاه التفسيرى فى دراسات لويس ونقده قد ظهر فيها أوضح ما يكون ، بل واتسم هذا الاتجاه التفسيرى بسمة الاتجاه الفكرى العام فى فهم الأدب ومذاهبه واتصالهما بالحياة العامة واتجاهاتها وتطورها الاقتصادى والاجتماعى ، حيث نراه يربط ظهور المذهب الرومانسى بالتطور الاقتصادى والصناعى والاجتماعى الذى حدث فى القرن التاسع عشر فى أوروبا وأدى إلى ظهور الطبقة البرجوازية الصناعية والتجارية ومشاكلها الخاصة ، وضياع طبقة المثقفين والأدباء والشعراء فيها مما دعاهم إلى العزلة والانطواء حينا ، والهرب من واقع الحياة المريرة والتحليق فى عالم الخيال أو رحاب الطبيعة حينا آخر ، بكل ما يصحب هذا الوضع القلق من أنين وشكوى وثورة وتمرد .

ولويس عوض فى مجموعة مقالاته التى يضمها كتابه الجديد «دراسات فى أدبنا الحديث» يواصل نفس الاتجاه التفسيرى . ومجموعة هذه المقالات لا تعتبر كلها مما اعتدنا تسميته بالنقد الأدبى والفنى لأنها تضم إلى جوار المقالات النقدية أبحاثا ودراسات من أهمها البحث المطول الذى كتبه عن المسرح المصرى القديم . وكان قد سبق أن نشره فى كتيب منفصل بعد نشره كمقالات فى جريدة «الشعب» . ويحدثنا الدكتور لويس بأنه قد استعان فى كتابه هذا البحث بما انتهت إليه دراسات عالم الآثار

المصرية الأب «دوريتون» مدير المتحف المصرى الأسبق وقد نشرت تلك الأبحاث فى كتاب هذا العالم الذى طبع فى القاهرة بعنوان «صفحات فى علم الآثار المصرية القديمة» وهذا شئ طيب ، فلويس لم يتخصص فى الدراسات المصرية القديمة ولكن استعانته بأبحاث عالم متخصص كدوريتون لم تفقده أصالته ولا حرمته مع أن يأتى بجديد فى هذا المجال ، وكان تجديده فى نفس الاتجاه التفسيرى الذى استقر عليه منهجه . إننا لنحس من هذا البحث أن الدكتور لويس عوض قد خرج منه بنظرية عامة عن العقلية المصرية وطريقة تكوينها وتأثير البيئة الزراعية فيها منذ أقدم العصور ، وهذه فكرة أساسية وخطيرة فى اتجاه لويس التفسيرى فى دراسة الأدب ونقده على السواء ولا أدل على ذلك من أن نراه يستند على هذه الفكرة العامة فى تفسير كثير من الظواهر الأدبية الكبرى التى لا يزال الباحثون يختلفون حول تفسيرها ، مثل ظاهرة اختفاء فن المسرح فى مصر بالرغم من معرفة الفراعنة له ، ثم تعثر هذا الفن فى مصرنا الحديثة منذ أكثر من قرن .

الملحمة والمسرحية

الدكتور لويس عوض يستخلص من دراسته لبيئة زراعية كبيئة مصر القديمة أن هذه البيئة قد آمنت بالاختيار لا الجبر الذى يراه من خصائص البيئة المدنية لا الريفية ، وعنده أن الإيمان بحرية الإنسان واختياره معناه الإيمان بالمطلقات أى بالمبادئ المجردة المطلقة كالخير المطلق ، وهذه المطلقات هى التى تكون جوهر العقلية الملحمية التى يصطدم فيها البطل الممثل للخير المطلق مع العدو أو الوغد الممثل للشر المطلق . والأدب الملحمى إنما يقوم على الجهاد

الخارجى الذى ينشب بين البطل الخير والبطل الشرير ، وعنده أن هذه كانت عقلية البيئة الريفية فى مصر القديمة وأن هذه العقلية لم تستطع أن تتطور من الجهاد الملحمى إلى الصراع الدرامى الذى يرى أن العقلية اليونانية قد تطورت إليه ونما عنها ، فازدهر فى أدبها فن المسرح وخلد وتجدد شبابه فى عصر النهضة الأوروبية الحديثة ، وعلى أساسه قام فن المسرح القديم إلى غير رجعة ، حتى إذا أخذنا هذا الفن منذ قرن أو أكثر عن أوروبا فى نهضتنا الحديثة أخذت العقلية الملحمية تطغى على كتاب المسرح عندنا من جديد ، كأنها رسيسة قدمية لا سبيل لخلاصنا منها . وهو ينقب عن هذه العقلية الملحمية عند كبار كتابنا المسرحيين المعاصرين وفى مقدمتهم توفيق الحكيم وإن يكن قد أخذ يبشرنا بأننا فى سبيل التحول من هذه العقلية الملحمية إلى العقلية الدرامية التى ستكفل لفننا الدرامى النهوض واللحاق بالفن الدرامى العالمى الذى لابد أن يحدث فينا أثره بحكم اتصالنا المتزايد به ، وتشربنا لروحه .

بناء ميتافيزيقى

هذا هو البناء الفكرى الكبير الذى يخرج به الدكتور لويس عوض عن دراسته للمسرح المصرى والمسرح المصرى المعاصر على السواء ، وهو بناء ينم عن ذكاء وثقافة واسعة وقدرة على استبطان الأمور ، ولكنه بعد ذلك بناء ميتافيزيقى قد يروعنا صرحه العام ولكن لبناته ليست من الصلابة بحيث تصمد للفحص والنقد والتثبت . ولقد تكون فيه لبنات نستطيع أن نتفق على سلامتها ، ولكن منها ما لا يمكن أن نطمئن إلى سلامته . ومن الواضح أن الصروح الكبيرة قد تودى بها لبنة أو بضع لبنات ضعيفة .

ومن هذه اللبنات الضعيفة القول بأن البيئة الريفية بيئة تؤمن بحرية الإنسان واختياره ولا تؤمن بالجبر والقضاء والقدر ، فلربما كان العكس هو الصحيح فأهل الريف هم الذين يعيشون تحت رحمة قوى الطبيعة وظواهرها التى خلط بينها الإنسان البدائى وبين إرادة قوة عليا مجردة أو غير مجردة سماها الإله أو الآلهة أو القدر أو الجبر ، أو ما سماه اليونان القدماء بالآنانكية بمعنى الضرورة الكونية المنبعثة عما نسميه اليوم بقوانين الطبيعة الحتمية . وكذلك الأمر بالنسبة للعقلية المدنية أى عقلية سكان المدن . . فما نظن أن عقلية الإنسان القديم الذى كان يسكن المدن ويعمل فى الحرف أو فى التجارة قد كانت عقلية تؤمن بالجبر أو بالقضاء والقدر ، ولعلها كانت على العكس أقرب إلى الإيمان بحرية الإنسان واختياره باعتبار أن مادة عمله وحياته كانت طواعية لإرادته واختياره من المادة التى كان يعمل فيها أهل الريف الزراعيون .

والقول بأن العقلية التى تؤمن بالجبر وبالقدر هى العقلية التى يزدهر فيها فن المسرح القائم على الصراع الدرامى بينما العقلية المؤمنة بالاختيار لا يزدهر بينها غير الأدب الملحمى القائم على الجهاد أو الصراع الخارجى كله- قول يقبل المناقشة بل أخشى أن أقول إنه قول يجانبه الصواب الذى نستطيع استقراءه من دراستنا لتاريخ هذه الفنون فى الآداب العالمية .

صحيح أن فكرة الجبر أو القدر قد لعبت تاريخيًا دورًا خطيرًا وفعالا فى ازدهار الفن الدرامى وبخاصة فن التراجيديا عند اليونان القدماء حتى بلغ هذا الفن ذروته فى القوة وإثارة أعماق النفوس والضمائر ، ولكن هذه حقيقة تاريخية نسبية وليست حقيقة فنية

مطلقة كما يريد الدكتور لويس عوض أن يقول . وإذا كنا قد رأينا البطل فى التراجيديا اليونانية القديمة يدخل فى صراع مع الآلهة أو القوى المجردة أو المطلقة على نحو يجعل من الصراع الدرامى شيئًا رهيبًا لا مثيل لقوته ، على نحو ما نرى جد البشر المزعوم «برميثيوس» يدخل فى مسرحية الشاعر «أيسكيلوس» فى صراع مع كبير الآلهة «زيوس» لأنه اختلس من ضوء الشمس قبسا من نور ونار يرمزان للمعرفة التى قد تبدد هيبة الآلهة وسيطرتها على نفوس البشر . وإذا كنا نرى بطلا تعيسًا منكوبًا «كأوديب» يدخل فى صراع مماثل مع القدر الذى حاك حوله الشباك لكى يوقعه فى جريمة منكرة هى قتل أبيه والزواج من أمه ، فإننا لا نرى فى كل هذا شيئًا يختلف عما يسميه لويس بالجهاد الملحمى ، إذ أنه فى النهاية لا يخرج عن كونه صراعا خارجيا هو ما يسميه صديقنا بالجهاد الملحمى .

والصراع الخارجى ليس على أية حال خاصا بالملحمة ولا بالمسرحية . وإنما هو نوع من الصراع الذى قامت عليه التراجيديا فى مرحلة من مراحلها التاريخية وهى المرحلة اليونانية فى ظل ديانة كانت تؤمن بالجبر والضرورة الكونية وبما نسميه فى الديانات السماوية بالقضاء والقدر . ونحن نلاحظ أن تغير العقلية البشرية بتغير الدين من الوثنية إلى ديانات التوحيد الروحية السماوية ، وانتقال الصراع الدرامى من الخارج إلى داخل النفس البشرية- لم يتطور بالمسرح من مرحلة ملحمية إلى مرحلة درامية تضمن له النجاح والازدهار ، بدليل أن الفن المسرحى وبخاصة فن التراجيديا قد وصل إلى الذروة فى عصر الكلاسيكية الذى تلا النهضة الأوروبية ، مع أن المذهب الكلاسيكى قد نقل الصراع

الدرامى إلى داخل نفسية البطل ، وجعله يجرى بين العاطفة والواجب أحيانا كما نرى فى مسرحية «السيد» للشاعر الفرنسى الكبير «كورنى» ، أو بين عواطف النفس المتصارعة المتضاربة على نحو ما نرى فى مسرحية «أندروماك» مثلا للشاعر الفرنسى الآخر راسين أو مسرحية «فدر» له أيضا . وتطور بعد ذلك الصراع الدرامى واتخذ أشكالا مختلفة فجرى بين الفرد والمجتمع حينا وبين طبقة اجتماعية أخرى حينا آخر ، بل وانتهى عند كاتبنا المعاصر توفيق الحكيم إلى أن يصبح صراعا بين الرموز أو بين ما يسميه هو نفسه «المطلق من المعانى» كالحياة والزمن فى أهل الكهف أو الحقيقة والواقع فى «أوديب» أو الحياة والفن فى «بيجماليون» أو الواقع والمثال فى «إيزيس» .

وهكذا نستطيع أن نمضى شوطا وأشواطًا فى استقصاء الحقائق الأدبية والفنية ، لنستند إليها فى مناقشة الصرح الفكرى الذى أقامه الدكتور لويس عوض على قضايا ليست يقينية ، ومع ذلك يترتب على كل قضية منها قضية أخرى يزيد بها الصرح ارتفاعًا فنعجب بذكائه واتساع ثقافته وقوة تفكيره ، ولكن كل هذه الروعة لا تستطيع أن تنيم فينا الروح النقدية التى لا تكاد تتناول هذه القضايا المتلاحقة بالفحص حتى نراها تنفر من الحقائق التى يثبتها الاستقراء فى مجال الآداب العالمية ، وإن يكن كل ذلك لا يسلب أبحاث الدكتور لويس عوض قيمتها الفذة فى تزويدنا بالكثير من الحقائق الأدبية والفنية والإيحاء لنا بالتفكير وتجديد المحاولات فى مجال الفهم والتفسير لكثير من الظواهر الأدبية الكبرى التى لا يستطيع علاجها إلا أستاذ متمكن كلويس عوض .

مشقات التفسير

ولا يحسبن أحد أن الاتجاه التفسيرى فى النقد أقل مشقة من الاتجاه التقييمى والتوجيهى ذلك لأنه إذا كان التقييم والتوجيه يحتاجان إلى التمتع بحاسة جمالية مرهفة أو إلى الإيمان بقيم إنسانية واجتماعية معينة - فإن الاتجاه التفسيرى يحتاج إلى ثقافة وخبرة بالغة ، وهذه الثقافة وتلك الخبرة هى التى تجعل من لويس عوض ناقدا تفسيريا ممتازًا يخرج القارئ من كتاباته بثقافة أدبية واسعة . ولقد نختلف معه كمتخصصين فى عدد من التفسيرات ، ولكن هذا الخلاف إنمايثور عندما يتخطى لويس النقد التطبيقى ، أى نقد أعمال أدبية معينة إلى النظريات والتفسيرات العامة التى تعتبر من أبنية الفكر المطلق . ومن المعلوم أن للفكر واكتشافاته نشوة مغرية قد لا نستطيع مغالبتها عندما تدفعنا إلى الإعراض عن التفسيرات القريبة المعقولة إلى التفسيرات البعيدة المولدة حرصا على الأصالة وبرغبة فى الإبداع . وباستطاعتنا أن نجد مثلا واضحا لهذه النشوة المغرية عند لويس عوض فى تفسيره لموت المسرح المصرى القديم بأنه كان بسبب تغلب العقلية الملحمية على الفراعنة فى بيئتهم الزراعية الريفية ، وذلك بالرغم من أن هذا التفسير العام وأمثاله قد أخرجته أبحاث ومناقشات عالمية لا حد لها عن طبيعة العقلية العامة واختلافها باختلاف الشعوب والأجناس أو باختلاف البيئات الطبيعية والبشرية . وقد استوفى القرن التاسع عشر البحث فى هذه الكليات منذ النقاد الفرنسيين الكبار «تين» و«رينان» و«سانت بيف» ، وأصبحنا نفضل فى القرن العشرين أن نستمد التفسيرات من تحليل الوقائع معتمدين على

الوقائع التاريخية الثابتة . وعلى أساس هذا المنهج نستطيع أن نفسر موت المسرح كتمثيليات وكفن أدائى ، وهذه معلومات تفيد أن هذا المسرح قد ظل حبيسًا فى الأساطير الدينية كما ظل أداؤه حبيسًا داخل المعابد ومحتكرًا من الكهنة . ولسوء الحظ لم يستطع الانسلاخ عن الدين ليدلف إلى الحياة المدنية كما حدث عند اليونان القدماء ، وعلى نحو ما يبدو لنا من مقارنة تطوره من «أيسكيلوس» إلى «يوربيدس» الذى اتهمه المحافظون فى عصره بأنه قد أنزل المسرح من السماء إلى الأرض ، كما اتهموا معاصره «سقراط» بنفس التهمة فى مجال الفلسفة . ومن المعلوم أن «يوربيدس» وسلفه المباشر «سوفوكليس» كانا أكثر تأثيرًا فى بعث المسرح وازدهاره عند الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر الميلادى وبخاصة فى فرنسا ، وكل ذلك فضلا عن الاختلاف الكبير الواضح فى طبيعة الديانات والأساطير اليونانية القديمة عن الديانة والأساطير المصرية القديمة ، وذلك بحكم أن الديانة اليونانية قد كانت الديانة القديمة التى يتضح فيها الطابع الناسوتى دون غيرها من الديانات القديمة الأخرى ، وبخاصة الديانات الشرقية الغارقة فى الرمز والتجريد ، بينما نرى اليونان القدماء وقد تصوروا آلهتهم على شاكلة الإنسان بكافة فضائله ونقائصه وان اختلفت النسب مما سهل تطور الفن الدرامى عندهم نحو الحياة المدنية وخروجه من دائرة الطقوس إلى دائرة الحياة الإنسانية بعواطفها ومشاكلها وأنواع الصراع المختلفة التى تجرى فيها . وذلك بينما ظل المسرح المصرى القديم حبيس الدين والمعابد والكهنة حتى اختنق فيها ومات بموت تلك الديانة الوثنية القديمة ، وما أظن أن الإيمان بالاختيار وأن العقلية الملحمية كان لها دخل كبير فى هذه الظاهرة .

على أننا لا نكاد نترك هذه النظرية العامة التى تحدث عنها الدكتور لويس عوض لننظر فى نقده التطبيقى لعدد من أعمالنا المسرحية الجديدة حتى يروقنا لويس بمقالاته عن توفيق الحكيم فى «إيزيس» و«بيجماليون» وعن محمد عثمان جلال فى «طرطوف» وعن يوسف أدريس فى «جمهورية فرحات» و«اللحظة الحرجة» وعن الفريد فرج فى مسرحية «سقوط فرعون» ففى كل هذه المقالات تسعف لويس ثقافته الأدبية الواسعة فى تحديد وفهم الخصائص الإنسانية والفنية لكل من هؤلاء الكتاب وتحديد الطريقة المثلى لتفسير أعمالهم الأدبية وتمييز خصائصها وكان الدكتور لويس يصدر فى كل ذلك عن المفهوم الاشتقاقى الأصيل لكلمة «نقد» Criticism فى اللغات الأوروبية ، فهذه الكلمة مشتقة كما هو معروف من الفعل اليونانى القديم «كرينو» Crino ومعناها يميز أو يحدد ، وبذلك يكون معنى النقد الأصيل عند اللغات الأوروبية وهو التمييز والتحديد أى البحث عن الخصائص المميزة لكل عمل أدبى ، وإيضاح نوع الخطوط التى يتكون منها نسيجها فنراه مثلا كناقد مثقف خبير يكتشف فى «جمهورية فرحات» للدكتور يوسف إدريس شبيها بما عرف عند الرومان القدماء باسم مسرحية ال masque أى القناع ، حيث تتحول الشخصيات التى تتابع على مكتب الصول فرحات إلى مجرد أنماط نكاد نعرفها من منظرها الخارجى وكأنه قناع مميز ، وكل منها يمثل طائفة اجتماعية محددة ، كما نراه فى نفس المسرحية يستعين بثقافته الواسعة بالمقارنة بين حلم الصول فرحات عن المدينة الفاضلة والأحلام المشابهة التى صورها الكتاب العالميون منذ «مور» الانجليزى حتى حلم المدينة الفاضلة الصناعية عند أحد الكتاب

الإيطاليين المحدثين ، وكل ذلك مع قدرة صادقة على التمييز بين الأسس الفلسفية المختلفة لكل هذه المدن الفاضلة ، وإيضاح أصالة يوسف إدريس بأنه قد اختار لحلم بطله أساسًا جديدًا استمده من إحساسه بحاجتنا الملحة إلى فضيلة عزيزة منتجة وهى فضيلة الأمانة التى كاد يفتك بها فى بلادنا طول قرون الفقر والذل والمهانة .

بينى وبين لويس

وبالرغم من إعجابى بكتابات لويس عوض النقدية التطبيقية- إلا أننى قد كانت لى خلافات معه فى بعضها ، وقد أشار هو بنفسه فى بعض هذه المقالات إلى هذه الخلافات بينما اكتفى فى البعض الآخر - على عادته- بأن يسجل وجهة نظره دون إشارة إلى الخلاف معى لأنه بطبيعته لا يحب الجدل .

ولربما كان من أهم مواضع الخلاف بينى وبينه الرأى الخاص بموقف الأديب من الأساطير القديمة ومدى حريته فى التصرف فيها ، وقد ظهر هذا الخلاف عند حديثنا معا عن مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم ، حيث رأى لويس أن الحكيم قد تصرف أكثر مما يحق له فى الأسطورة الفرعونية القديمة ، وبذلك أنقص من جلالها ، بينما رأيت أنا أن الحكيم قد أحسن صنعا بإنزاله هذه الأسطورة من سماوات الخيال إلى حقائق الإنسان الأرضية واستطاع فى مهارة أن يستخدم هذه الأسطورة فى علاج مشكلة أبدية وهى مشكلة الصراع بين المثالية والواقعية فى شئون السياسة وإدارة الحكم . وقد عدت إلى هذه المشكلة وفصلتها فى كتابى الأخير عن مسرح توفيق الحكيم وحييت عنده التطور الذى لاحظته فى اتجاهه - بعد ثورتنا الأخيرة - من التجريد إلى

الواقعية ، والارتباط بواقع حياتنا ومشاكلها ، كما حييت تطور نظرته إلى المرأة من «جالاتيا» فى مسرحية «بيجماليون» إلى «إيزيس» الإيجابية الفعالة فى المسرحية التى تحمل اسمها ، حيث نرى توفيق الحكيم يفضلها على «بينيلوب» رمز المرأة الإغريقية القديمة ويشيد بإيجابية «إيزيس» ويقارنها بسلبية «بينيلوب» رغم نبل المرأتين ووفائهما للزوج العزيز .

فى الشعر والقصة

وبالرغم من أن حديث الدكتور لويس عوض عن المسرح وفنونه يستغرق الجانب الأكبر من كتابه - إلا أنه قد جمع فيه أيضًا عددًا من الأبحاث عن دواوين الشعر وعن مجموعات القصص القصيرة التى ظهرت حديثًا ، مثل دواوين صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ، ومثل مجموعات قصص ليوسف إدريس وشكرى عياد ، وهو فى حديثه عن هذين الفنين يصدر عن نفس المنهج التفسيرى الذى يتميز به ، وإن تكن تفسيراته لا تخلو طبعًا من أحكام تقييمية وتوجيهية كامنة . وإن كنت لا أستطيع أن أطيل أكثر من ذلك بتناول بعض تفصيلات هذا المنهج التفسيرى - فإننى أكتفى بأن أعلن اغتباطى بهذا الكتاب ، وأن أدعو إلى إضافته إلى تراثنا النقدى المعاصر القائم على الثقافة والخبرة والفهم .

يحيى حقى ناقداً

لقد كنت أعرف يحيى حقى ككاتب قصة ، وكنت أتوهم أننى أعرفه كإنسان ، كما كنت أقرأ له أحيانا بعض مقالات فى النقد وبخاصة نقد القصص ، كما اشترك معى أحيانا فى بعض الندوات النقدية ، ولكننى أخذت أكتشف مدى جهلى بهذا الكاتب كناقد وكإنسان عندما أخذت أقرأ فى عناية وتأمل وتحليل كتابه الأخير «خطوات فى النقد» الذى جمع فيه نخبة كبيرة مختارة من مقالاته النقدية ودراساته الأدبية التى كان قد نشرها فى الصحف والمجلات أو ألقاها فى محاضرات عامة منذ سنة ١٩٢٧ حى يومنا هذا . وإذا بى أكتشف يحيى حقى من جديد وترتسم له فى نفسى صورة جديدة كل الجدة .

ولم يعد يحيى حقى فى حسى وخيالى ذلك الرجل الهادىء الوديع ، البالغ الرقة ، الظاهر التواضع ، بل تكشف لى عن رجل يجمع إلى كل هذه الجوانب عنفا دفينا فى الطبع يغلفه بغلالة من الحرير ، وقوة فى الانفعال يكسوها بثوب ديبلوماسى رقيق ، ومهارة فريدة فى فن وخز الإبر على نحو يكاد يخفى على غير ذوى الحساسية المرهفة والفطنة البارعة لأساليب التعبير . وهو إذا كان قد تحول منذ مقالته الأولى فى هذا الكتاب عن مجموعة قصص «سخرية الناى» للمرحوم محمود طاهر لاشين حتى آخر مقالة فيه عن قصة «المستحيل» لمصطفى محمود - إلى ما يظنه هو نفسه اعتدالا فى اللهجة حين تقدم به العمر فإنه قد ظل مع ذلك يحيى

حقى بمعدنه المفطور وطابعه المتميز وشخصيته المتصلة ، وما كان له أن يتحول عن ذلك وهو الذى يصارحنا فى مقدمة كتابه أنه لم يخرج عن دائرة النقد التأثرى أى النقد القائم على الحساسية الجمالية فى اللغة قبل كل شىء ، بحيث لا ينبغى أن ننسى قط أنه رجل ديبلوماسى عريق عندما يقول فى نفس المقدمة «قد ألوم نفسى أو استسخفها أن بدر منى من قبل كلام الآن ، أود ألا يكون قد خطه قلمى بجهل واندفاع وخطل رأى . أننى نادم الآن ومستغفر لربى على اشتطاطى فى القسوة على بعض من تناولتهم بالنقد وعلى أسلوب وخز الإبر الذى دلس نفسه على بأنه دعابة مقبولة لا سخرية مرذولة .

«وماذا كنت أفعل وأنا وريث دواوين شعر نصفها «قال يمدح» ونصفها «قال يهجو» . . وأننى نشأت ومعارك النقد لا تترفع عن حدة الفظ والتجريح ، ولكننى مع ذلك ألحظ بشىء من الرضا اعتدال اللهجة حين تقدم العمر ، لذلك ألتمس أن يصفح عنى كل من غضب منى ، وله الحق ، وتأكيداً للتوبة نشرت فى الكتاب ردود بعض من لحقهم بسببى وعلى غير إرادة منى انقباض وتعكير المزاج» .

يحيى حقى ناقداً

يختتم يحيى حقى مقدمة كتابه بأسلوبه الديبلوماسى المعهود قائلا : «لا أنكر أننى لم أخرج عن دائرة النقد التأثرى ، فليس فى كلامى ذكر للمذاهب ، ولعل السبب أننى لم ألتحق بكلية آداب فى إحدى الجامعات . . لم أدرس النقد دراسة منهجية تاريخية ولا يسعدنى شىء مثل أن يفسح هذا الكتاب مجال القول فى قيمة

هذا النوع من النقد الذى أتقدم به للقراء ، وهل أدى رسالة نافعة ، وهل نجح أو أخفق فى اقتراب ولو من بعيد إلى إنشاء مذهب فى النقد ، وإذا كان قد أخفق فما هى الأسباب» .

والشىء المؤكد هو أن يحيى حقى لم يخفق فى إنشاء مذهب فى النقد وإن يكن هذا المذهب ليس تأثريًا جماليًا خالصا ، فالتأثرية فى النقد تجمع بين التفسير والتقييم حتى لنرى عددا من كبار النقاد التأثريين العالميين يكتبون نقدهم بعناوين تنم عن منهج التأثر والاستيحاء والتنمية والإضافة إلى الأعمال المنقودة على نحو ما سمى جيل لومتر سلسلة كتبه فى النقد المسرحى بعنوان «انطباعات مسرحية» وعلى نحو ما سمى إميل فاجيه سلسلة كتبه باسم «مع موليير» أو «مع فولتير» ، وليس فى نقد الأستاذ يحيى حقى شىء من ذلك ، وإنما هو نقد تقييمى فى جوهره وإن كانت أسس التقييم لا تنهض على الحاسة الجمالية وحدها بل يجمع إليها فطنة مرهفة لوظيفة اللغة بعناصرها المختلفة فى الأدب ، وحاسة قوية بوظائف الأدب الإنسانية العامة والقومية المحلية . وإذا كان يحيى حقى قد برز له اتجاه أصيل خاص فى النقد ، فهو بلا ريب الاتجاه نحو دراسة أساليب التعبير ، وضرورة الاهتمام بها فى الدرجة الأولى . وجماع الرأى عنده أن الأدب لا يمكن أن يجود ويتفوق إلا إذا جاد أسلوبه وتفوقت كل عبارة من عباراته . وعنده أن العمل الأدبى عملية خلق وابتكار مستمرين ، والخلق والابتكار لا يكملان إلا إذا اجتمعا فى المضمون والتعبير معًا . ولقد حلل يحيى حقى هذه الحقيقة الكبرى فى محاضرة عميقة ألقاها بجامعة دمشق فى ٢٥ مايو سنة ١٩٥٩ ونشرها فى هذا الكتاب ، واستعرض فيها ما يصيب أدبنا العربى المعاصر من ميوعة وسطحية

بسبب عدم سيطرة كتابنا على الألفاظ ، وتردد الكليشهات المنمقة فى تعبيرهم ، ثم يقول : «والخلاصة أنه بالرغم من أننا نصرف كل حياتنا فى صراع دائم مع الدلالات ويندر أن يسيطر إنسان على دلالات كل ألفاظ اللغة بل يكاد يكون هذا مستحيلا- أنادى بضرورة السيطرة على الألفاظ وتحديدها . وعن طريق هذا التحديد وهذه الحتمية والعوامل الأخرى التى ذكرتها نصل إلى العمق . إن تحديد اللفظ هو بذاته تحديد لطرائق التفكير فإن الإنسان يفكر بواسطة الألفاظ ، وكلما تحدد الفكر بفضل تحديد اللفظ تحدد اللفظ بفضل تحديد الفكر » . وهو لا يدعو إلى هذا المنهج فى الكتابة بالفصحى وحدها بل وفى الكتابة بالعامية أيضًا ، إذ المنهج واحد ، وهو يكره السطحية والابتذال والميوعة فى العامية كما يكرهها فى الفصحى لأنها نقائض فكرية لا لغوية فحسب .

ويحيى حقى ممن يؤمنون بأن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه ولذلك يطالب كل كاتب أن يكون له أسلوبه الخاص ولغته الخاصة وطرائق تعبيره الأصيلة المبتكرة غير المكرورة ولا المعادة ، فتراه يصف أسلوب الأستاذ عزيز أباظة الشعرى فى مسرحيته «العباسة» بقوله : «شعر المسرحية فى مجموعة خال من اللمحات العبقرية ويسير فى طريق طالما عبدته أقدام الشعراء السابقين . ويخيل إلينا ونحن نستمع إلى سيل الحكم والأمثال وهى بضاعة رخيصة جدًا - أن المؤلف الكريم كتب المسرحية وعينه إلى النظارة يستجلب تصفيقهم» ، كما يصف أسلوب سعيد العريان وصفا لا أعرف له مثيلا فى العنف فيقول فى معرض نقده لقصة «بنت قسطنطين» : «ولا أدرى لماذا تذكرنى ألفاظ العريان بصفى يتيمات الملاجىء أمام جنائز غير المسلمين مؤتزرات بغلالات بيض قد

مضى على آخر غسل لها زمن غير قليل» وإن يكن هذا الحكم البالغ القسوة لا يمنع ناقدنا الداهية من أن يقول بسخريته الديبلوماسية المعهودة عن قصة الأستاذ العريان «والظاهر أن الأستاذ العريان يتهيأ للقيام بدور يشبه ما قام به من قبل جورجي زيدان في رواية التاريخ العربي ، ونحن نتمنى له النجاح ونحثه على المواظبة ، فهو نعم المدافع عن تراثنا وأمجادنا ، وإنى أكبر من الفائدة التى يجنيها طلبة المدارس من قراءة قصصه فإنها جديرة أن تهذب نفوسهم وتقوم ألسنتهم» ويحق لمثلى أن يسأل ناقدنا الكبير كيف تستطيع الألفاظ التى تشبه صفى يتيمات الملاجىء مؤتزرات بغلالات بيض قد مضى على آخر غسل لها زمن غير قليل - أن تهذب النفوس وأن تقوم الألسنة !

وياليتنى أستطيع أن أستخلص فى إيجاز جميع الأصول العامة التى أوردها يحيى حقى فى مقالاته تلك عن علم الأسلوب ، فيحيى حقى قد وضع فى كتابه هذا الأسس العامة لعلم جديد يجب أن نعنى به كل العناية وهو علم الأسلوب على أساس من حساسية جمالية ولغوية وعقلية بالغة الرهافة . وأحسب أننى قد ساهمت بدورى فى إرساء أصول هذا العلم الضرورى الذى يبرز فى أهميته علوم بلاغتنا التقليدية فى المقالات والأبحاث التى نشرتها فى كتابى «فى الميزان الجديد» وإن كنت قد قصرت هذا المنهج الجمالى التأثرى فى النقد على الشعر ، حيث فضلت عندئذ الشعر المهموس على الشعر الخطابى . وكم أسعد أن رأيت يحيى حقى يمد هذا المنهج إلى القصة أيضًا فيقول فى نقده فى مجموعة قصص «سخرية الناى» للمرحوم محمود طاهر لاشين : «يميل الأستاذ طاهر إلى الأسلوب الخطابى ، وهو يجب أن يقلع عنه لأن هذا

الأسلوب لا يصلح لكتابة القصص ، فالقصة ليست خطبة بل هى حكاية يسردها لك المؤلف فى أذنك همسا ، وهل وجدت هامسا يخطب؟ فانظر إلى الأمثلة الآتية لترى كيف كان يمكن تأدية المعنى ذاته بتغيير بسيط : قال فى ص ٥ (هنالك عند مدرسة الصنائع) فلو قال توا (عند مدرسة الصنائع) لكان هذا جميلا . وفى الصفحة ذاتها (ومن أين لا أين لهذا السيد ذى اللبدة السوداء) ولو قال (فمن أين لهذا السيد ذى اللبدة السوداء) لانتهى معناه بدون وجود كلمات لا ضرورة لها» .

وليحيى حقى ملاحظات بالغة الرهافة والصدق فى علم الأسلوب وإن تكن فى حاجة إلى من يخلصها من ثوبها الديبلوماسى الكثيف لتدرك على حقيقتها الصريحة ، فهو مثلا يحب الأناقة ، ويدعو فى أكثر من موضع إلى بعث الكثير من ألفاظ لغتنا التى ماتت مع شدة حاجتنا إليها ، ولكنه يرسم لكل ذلك حدوداً بالغة الدقة عندما يقول فى تعليقه على أسلوب مسرحية شهريار الشعرية للأستاذ عزيز أباظة :

«إن المؤلف قد تعمد إقصاء الألفاظ المألوفة كلما وجد بديلا عنها ألفاظا لا تزال كاللآلئ مكنونة فى أصدافها . لم تخل صفحة واحدة من شرح لأكثر من لفظين أو ثلاثة كأنما أصبح بين يدينا قاموس جديد هو قاموس عزيز أباظة فهو يكتب أيهات ونث بدلا من هيهات وبث ، ومن فعل فعله لا يسعده شىء أكثر من أن تشيع بين الناس بعض ألفاظه الجديدة ، وأرشح فى مقدمتها هسهسات بدلا من شائعات ، ولكن – وأف من لكن هذه – يخشى من الغلو فى الأناقة أن يصل إلى حد قتل الروح لأنها

تختنق فى الأجواء العليا . الأسلوب كائن حر ، أهم مقوماته دفئه وجريان الدم فيه . والأناقة لا تنبعث من قلب ملتهب بل من دماغ بارد ، ولن تجد أصحاء يتأنقون فى كل مأكلهم» .

تحفظات

قلت إننى حاولت أن أرسى أنا الآخر بعض الأصول العامة لعلم الأسلوب ومنهج النقد الجمالى فى اللغة ، وإن كنت قد قصرت دراساتى التطبيقية على الشعر باعتباره أقرب فنون الأدب إلى المنهج الجمالى ، ثم فرحت إذ رأيت الأستاذ يحيى حقى يمد هذا العلم إلى فن القصة أيضا ، ولكننى مع ذلك لا أستطيع بعد أن تطور منهجى فى النقد من المنهج الجمالى إلى المنهج الموضوعى بل والمنهج الأيديولوجى أيضًا- أن أقر الأستاذ يحيى حقى على قصر منهجه النقدى على علم الأسلوب ، وبخاصة فى فنون الأدب الموضوعية كالقصة والمسرحية اللتين هدتنى خبرتى إلى ضرورة الاهتمام فى نقدهما بمصادر التجارب البشرية وأهدافها وأصول بنائها الفنى العام ، حتى لا يقتصر النقد على الجزئيات مغفلا الكليات والأهداف والوظائف والأصول الفنية العامة فى البناء والتصوير والتحليل والتشخيص ، ولذلك لا ترانى أقر الأستاذ يحيى حقى على رأيه عندما يخاطب المرحوم محمود طاهر لاشين قائلا : «ولكن يسمح لى المؤلف أن أرجوه أن يهتم بجمله قبل أن يهتم بالصفحات ، وذلك ، لأن معنى هذا القول الاهتمام بالجزء دون الكل وقصره على الأسلوب التفصيلى دون نظر إلى العمل الأدبى ككل فى بنائه الفنى ، وفى هدفه أو ثمرته الشاملة» .

ومن الغريب أننا نرى يحيى حقى نفسه تسوقه حساسيته

العقلية أحيانًا إلى ما يشبه النقد الأيديولوجى ، حيث تراه مثلا يأخذ على توفيق الحكيم نزعته الصوفية فى أهل الكهف قائلا :

«هل لنزعات التصوف محل فى مصر ؟ . . . إنها فى ميدان قتال مادى يستلزم منها أقصى الجهاد ، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامى بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم فى الطين . قد يكون التصوف مفهوما فى انجلترا وبلجيكا وفرنسا ، فمن ورائه جيوش وأساطيل تحمى الكرامة ، ولكنه غير مفهوم فى مصر وهى على ما هى من الضعف . فقصة أهل الكهف خطرة على شبابنا لأنها تزيح أبصارهم عن هذه الحقائق ، فليس كل القراء فى ثقافة المؤلف ، والنظرة السطحية للتصوف إما شجعت التكاسل والخمول والهروب من المسئولية ، وإما خلفت أنانية فظيعة تقطع صلتها بمن حولها ، على حين أنه لا خلاص بمصر إلا على يد مجهود مشترك يبذل فيه كل شخص أقصى ما لديه دون نظرة إلى منفعته المباشرة- لذلك فإن خلاصة رأينا فى أهل الكهف أنها بالنسبة لتوفيق الحكيم نجاح كبير يهنأ عليه ، وهى بالنسبة لمصر مؤلف مشكوك فى فائدته . والذى يطمئننا أنها بطبيعة تأليفها وارتفاع ثمنها لن تتناولها إلا أيد قليلة وكفى الله المؤمنين القتال» وإذا ذكرنا أن يحيى حقى قد كتب هذا المقال عن «توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء» فى مجلة (الحديث) الحلبية ، سنة ١٩٣٤ وهو يعمل فى السلك السياسى فى اسطنبول ، استطعنا أن نتبين إلى أى حد يعتبر يحيى حقى الجمالى المنهج رائدا من رواد النقد الأيدولوجى الذى اندفع إليه شباب النقاد بعد ثورتنا الأخيرة ، وما أحسب التصوف الذى يأخذه يحيى حقى على توفيق الحكيم فى (أهل الكهف) إلا مرادفا لما يسميه نقادنا الجدد بالسلبية والهروب .

ولكننى مع ذلك أعود فأقول إن يحيى حقى قد قصر نقده عامدًا متعمدًا على علم الأسلوب الجمالى فى اللغة ، ولن يشفع له فى ذلك ادعاؤه أنه لم يدرس فى كلية آداب أو لم يتتبع تاريخ المذاهب فى الأدب والنقد ، فقراءاته فى كل ذلك تفوق بكثير قراءات كثير من دكاترة الجامعات ، ولكن الطبع غلاب ، وربما كان فى أناقة يحيى حقى كإنسان وكاتب التفسير الصحيح لقصر اهتمامه على النواحى الجمالية ، وهو اتجاه رأيته يسلمه إلى بعض الأخطاء ، أو إلى إغفال عدد من الحقائق الفنية والإنسانية الهامة . فولوعه بتفاصيل التعبيرات الشعرية الجميلة عند شوقى مثلا نراه يصرفه عن النظر فى النواحى الدرامية ، عند نقده لمسرحية «مصرع كليوباترا» سنة ١٩٣٠ ، بل نراه يوقعه فى خطأ لا شك فيه عندما يزعم أن شوقى قد حقق فى هذه المسرحية هدفه فى الإشادة بالقومية المصرية فيقول : «ولست أعرف غير هذه القصة كتابا أو قصيدًا أو نشيدًا وطنيًا يسمو بالقومية المصرية ويزيل الشكوك التى تساور النفوس الضعيفة نحوها فتبعثها من جديد نفوسا مصرية تدين بحب مصر» فهذا رأى لا يمكن أن يستقر عليه ناقد نظر إلى المسرحية ككل وحلل فى نفسه الأثر العام الذى أحدثته فيها وهو أثر لا يوحى لنا من قريب أو من بعيد بأنه قد نجح فى أن يحملنا على العطف والتعاطف مع كليوباترا كملكة مصرية . وأكبر الظن أنه لو عمد يحيى حقى إلى تحليل شخصية كليوباترا فى هذه المسرحية بدلا من أن يقف عند شخصيات ثانوية كشخصية المضحك أنشو والكاهن أنوبيس لانتهى إلى نفس الرأى الذى نقول به ، ولكن ما حيلتنا مع يحيى حقى الذواقة الذى يحرص على التوقف عند الجزئيات «ومصمصتها» بدلا من الإحاطة بالكليات

والأصول العامة ، حيث يقول هو نفسه فى نفس المقال : «قدمت لك أن الحاشية تروقنى قبل الصلب ولذلك- وهو رأى شخصى لك أن توافق عليه أو لا توافق عليه - لا أضع قصة بالقرب من قلبى إلا إذا تمتعت منها بقليل من التلكؤ فى مواضع خارجية بعيدة عن المجرى المقصود بعدًا ظاهرًا ، ولو أنها فى الواقع تكون تفاعلا مستمرًا بين المؤلف وموضوعه ، قد تكشف فى كل مرة عن ناحية من نواحى مزاجه وتفكيره . فأنا لا أقف عند منلوجات كليوباترا ولا مداعبات أنشو ولا غناء إياس بل ولا تهمنى الحبكة المسرحية ومقدار نجاحها» .

أصالة يحيى حقى

وعلى أية حال فأنا لا أستطيع أن أزعم أن يحيى حقى ناقد موضوعى أو أيديولوجى أو ناقد تطور من المنهج الجمالى إلى غيره ، ولكننى أؤكد مع ذلك أنه فى كتابه هذا قد وضع كثيرًا من الأصول العامة لعلم أقره على خطورته وجدواه ، وهو علم الأسلوب ، أتمنى لو استطاع واضعو كتب البلاغة والأسلوب لطلبتنا فى مراحل التعليم العام استخلاص هذه المبادىء من كتابه وشرحها وتفسيرها وضرب الأمثلة لها . وهم لو فعلوا لأحدثوا أكبر ثورة فى عقليتنا العامة وفى نهضتنا الثقافية والأدبية والفكرية المرجوة . والداهية يحيى حقى يملك بعد ذلك من حساسية القلب والعقل ما يفضل فى نظرى كل ثقافة مكتسبة بل ويفضل ليسانس الآداب نفسه ! وذلك لأن هذه الحساسية موهبة وما أندر المواهب .

المنهج الأيديولوجى فى النقد

هناك شبه اتفاق على أن النقد هو فن تمييز الأساليب ، وبالطبع لم يكتمل هذا المفهوم إلا فى العصور الحديثة . فالنقد وإن يكن قد ظهر فى العصور القديمة معاصر لإنشاء الأدب ، إلا أنه كان فى أول الأمر تأثريا غير قائم على مناهج أو مدارس محددة الأصول ، حتى جاء الفيلسوف الإغريقى القديم (أرسطو) فوضع لأول مرة فى تاريخ البشر نظرية فلسفية عامة لجميع الفنون عندما أرجعها جميعًا إلى محاكاة الطبيعة والحياة ، ثم قرر ما هو واضح من أنها تختلف بعد ذلك فى الوسيلة . . فالأدب يحاكى الطبيعة والحياة باللغة ، والموسيقى تحاكيها بالنغم ، والرسم والتصوير بالخطوط والألوان ، كما أن المحاكاة قد تكون لما هو واقع فعلا أو لما هو ممكن الوقوع أو لما هو واجب الوقوع . . أى أن المحاكاة تكون للواقع وللممكن وللمثال .

وبذلك قرر أرسطو وحدة الفنون فى مصدرها وهدفها رغم اختلاف وسائلها ، وإذا كان أرسطو قد استطاع أن يسيطر بنظريته العامة عن الفنون على الإنسانية كلها تقريبًا خلال العصر القديم والوسيط ، بل خلال عصر النهضة أيضًا ، وأثناء سيادة المذهب الكلاسيكى فى القرن السابع عشر - فإن قرن الثورة الفكرية والاجتماعية التى أخذت تنمو وتشتد فى القرن الثامن عشر حتى انتهت بالثورة الفرنسية الكبرى عام ١٧٨٩ قد اجتاحت أيضًا سيطرة أرسطو ، بحيث لم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتى أخذت تظهر المذاهب الأدبية والنقدية التى تمردت على أرسطو

ونظريته ومبادئه الفلسفية والجمالية ، فالرومانسيون لا يرون أن الأدب والفن محاكاة للطبيعة والحياة بل خلق وإبداع ، ووسيلتهما ليست الملاحظة والتأمل ، بل الإلهام المبدع والخيال الخلاق على نحو ما كان يرى أفلاطون .

وبتمرد الرومانسيين على أصل النظرية وهو المحاكاة ، كان من الطبيعى أن يتمردوا على جميع القواعد والأصول الكلاسيكية التى رأوا فيها قيوداً وأغلالا على العبقرية والفردية ، وكانت هذه الثورة الرومانسية أكبر تمهيد لظهور المنهج التأثرى فى النقد فى أواخر القرن التاسع عشر . ولكن هل ظهور هذا المنهج التأثرى كان معناه التخلى عن المنهج الموضوعى وإغفاله نهائيًا؟ . . وهل يستقيم النقد أو يمكن أن يستقيم على أساس من التأثرية الخالصة ، أم أن التأثرية منهج فاسد يجب عدم الأخذ به ، ويحسن أن نعود إلى الموضوعية ولو وفقا لمقاييس ومبادىء وأصول جديدة غير الأصول والمبادىء الأرسطية الكلاسيكية؟

والواقع أن القرن العشرين وعصرنا الحاضر قد شهدا مجادلات حامية حول التأثرية والموضوعية والمفاضلة بينهما فى العملية النقدية وخصوصا بعد أن نما التفكير نتيجة لازدهار العلوم فى عصرنا الحاضر .

فخصوم التأثرية يرون أنها تستند إلى الذوق الخاص فى إدراك مواضع الجمال أو القيم فى الأعمال الأدبية أو الفنية ويقولون إن الذوق ظاهرة فردية لا تخضع لمعايير عامة ، بل من الشاق إرجاعها إلى عناصرها الأولية ، فالذوق شىء مركب تدخل فيه عوامل لا حصر لها من الجنس والتراث والبيئة والتكوين العضوى والنفسى

لكل إنسـان ، وكـثـيـرا مـا تخـتلط به النزوات والأهواء والغـرور والادعاء ، ولا سبيل إلى إخضاع أحكامه لمنطق واضح ، وقد يغنى كل على ليلاه .

ولكننا مع ذلك لا نسـتطيع أن نغـفل التـأثرية فى العـمليـة النقدية ، بل لا ينبغى لنا ذلك ، فلابد من أن يبدأ الناقد بتعريض صـفـحـة روحـه أو مـرآة روحـه للعـمل الأدبى أو الفنى ليـتـبين الانطبـاعـات التى تتـركـهـا تلك الأعـمـال فـيـهـا . والنـاقـد الفـاقـد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقدا حقًا ما لم يكن قادرًا على أن يتلقى من العـمل الأدبى ، أو الفنى ، انطبـاعـات واضـحـة لأنه عندئذ سـيكون كـالصـفـحـة المعـتـمـة أو المرآة التـربة ولن تجديه بعـد ذلك فى شىء جـميع قواعد علم الجمـال وأصوله ونظرياته أو ألوان الأدب والفن المختلفـة . بل إن مـعرفـة المبادىء والأصـول الجـماليـة والفنية وحـدها لا تكفى لتكوين ناقد . ومثله فى ذلك من يظن أنه يستطيع أن يجيد لعبة الشطرنج بمجرد معرفته للمبادىء التى تتحرك وفقًا لها كل قطعة من قطع هذه اللعبة فالواقع أن الأمر يحتاج إلى دربة ومران وحساسية وإدراك .

وتجاربنا اليـومـيـة تثـبت أنه لا يمكـن أن يعنى أى وصـف لـلوحـة زيتـيـة فى دليل المعـرض عن مـشـاهدة تلك اللوحـة وتلقى الانطبـاعـات منهـا مـبـاشـرة ، كـمـا أن أى تحليل كـيـمـاوى لـنوع من الشراب لا يمكن أن يعطينا أى معرفة بمذاقه الخاص .

ورجال الكيمياء يفسرون هذه الحقيقة تفسيرًا علميا بقولهم أن كل مركب تتولد فيه خصائص لا توجد فى عناصره الأولية ، فالماء مثلا يتكون من الأكسجين والأيدروجين وفق نسبة محددة ،ومع

ذلك فهو مركب سائل مع أن عنصريه الأونيين غازيان ، وله مذاق خاص لا تجده فى الأوكسجين أو الإيدروجين ، وإنما جاءته تلك الخواص من عملية التركيب والتفاعل ذاتها .

وما يصح فى علوم المادة يصح أيضًا فى الأدب والفنون فقد نستطيع أن نحلل المسرحية إلى عناصرها من حوار وأحداث وصراع وشخصيات ، ومع ذلك لا ندرك قدرتها على التأثير فى النفوس مالم نعرض لها- كمركب متكامل- صفحة روحنا ، وذلك لأن تركيب هذه العناصر بنسبها المحددة بعضها مع بعض هو الذى يولد قدرتها على التأثير ويحدد نوعية هذه القدرة ، وهكذا يقضى العلم الذى لا مفر من أحكامه الحتمية - بأنه لا مفر من الاعتماد على التأثرية فى إدراك حقيقة العمل الأدبى أو الفنى وقدرته أو عجزه عن التأثير فى الناس على نحو معين ، وهذا هو الهدف النهائى لكل أديب أو فنان ، قد يحققه أو يخطئه التوفيق فى تحقيقه .

وإذن فالتأثريةمرحلة أولى وجوهرية فى النقد الأدبى أو الفنى ، وإنما أسرف التأثريون عندما ظنوا أن تلك التأثرية يمكن أن تصبح منهجًا نقديًا مكتفيًا بذاته ويمكن الوقوف عنده . فقراء مثل هذا الناقد لا يستطيعون الإفادة من نقده ما ظل ذاتيا خالصًا ، ولابد للناقد التأثرى من أن يعتبر تأثريته مرحلة أولى يجب أن يتبعها بمرحلة أخرى موضوعية يستطيع تحقيقها بأن يحاول تبرير انطباعاته وتفسيرها ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، بحيث تصبح انطباعاته الخاصة وسيلة إلى المعرفة التى يمكن أن تصبح لدى الغير فيقتنع بها ، فهنا يلجأ طبعًا إلى مبادىء وأصول الفن الذى ينقده ، لكى يستطيع تبرير انطباعاته بحجج عقلية باعتبار أن العقل هو أعدل

الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر . وإن يكن من المؤكد أن أى ناقد لا يمكن أن يستطيع تبرير وتسبيب جميع انطباعاته وأحاسيسه الجمالية المرهفة الهروب . وفى ذلك يقول الموسيقى العربى القديم إسحق الموصلى فى حديثه عن جمال النغم : «إن من الأشياء أشياء تدركها المعرفة ولا تحيط بها الصفة» أى أن هناك من الجمال ما يدركه الإنسان بإحساسه ولكنه لا يستطيع العبارة عنه وتبريره وتسبيبه بالصفات اللغوية ، أى بالحجج العقلية التى يستطيع الغير إدراكها ، وبالتالى الاقتناع بالإحساس الجمالى الذى تلقاه الناقد الخبير الحساس . وقديما قالوا إنه من المستحيل أن نجعل من الأبله سقراطا .

كان المنهج التأثرى والمنهج الموضوعى هما اللذان يتصارعان فى النقد فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحاضر قبل أن تظهر وتسيطر فلسفات جديدة على وظائف الأدب والفن وأهدافها فى الحياة ، وهى فلسفات لم تعد تسلم للآداب والفنون بأنهما نشاط جمالى فحسب . وأهم هذه الفلسفات : الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية اللتان نتج عنهما منهج نقدى جديد نستطيع أن نسميه بالمنهج الأيديولوجى ، وهو منهج يختلف عما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالمنهج الاعتقادى ، فهو لا يريد أن يؤاخذ الأدباء والفنانين على أساس من معتقدات خاصة يتعصب لها الناقد وتعمى بصيرته ، على نحو ما كان بعض النقاد المتعصبين الذين يشوهون أدب مفكر حر كفولتير لأنه لا يحترم الاحترام الكافى فى نظرهم عقائد المسيحية ، ويسخر من رجال الدين ، ويرى أن مصدر نفوذهم إنما هو جهل العامة وغباؤهم- بل يسعى المنهج الأيديولوجى إلى تبين مصادر الأدب والفن من جهة ، وأهدافها أو

وظائفها من جهة أخرى عند هذا الأديب أو ذاك وهو فى المفاضلة بين المصادر والأهداف عند الأدباء والفنانين المختلفين إنما يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر . فهذا المنهج يرى أن الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها ، ، وأن الأديب أو الفنان يجب إلا يعيش فى المجتمع ككائن طفيلى ، أو شاذ أو جبان هارب أو سلبى باك ، أو مهرج ممسوخ ، وهو عندما يعرض للمصادر التى يستقى منها الأديب موضوعاته قد يفضل التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية ، وبخاصة إذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب أو تشغل مجتمعه وإنسانيته الراهنة . والنقد الأيديولوجى لا يكتفى بالنظر فى الموضوع ، بل يتجاوزه إلى المضمون أى إلى ما يفرغه فيه الأدب أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر ، فالموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما إليه واختلاف طريقة معالجته له .

ويرى المنهج الأيديولوجى بحق أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة ، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر إسعاداً للبشر . ويرى النقد مجرد صدى للحياة ، بل يجب أن يصبحا قائدين لها ، فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ ، أو المنطوين على أنفسهم أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وحان الحين لكى يلتزم

الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها وبخاصة فى عصر تسير فيه الاكتشافات العلمية بخطى حثيثة ، وقد تساء استخدام تلك الاكتشافات فتصبح وسيلة لتدمير البشر بدلا من إسعادهم ، وذلك ما لم ينشط رجال الأدب والفن إلى تحمل مسئولياتهم فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الإنسانى على النحو الذى يمكن البشر من السيطرة على العلم وتسخيره لخيرهم وما أصدق مفكر عصر النهضة الفرنسى (رابليه) عندما قال : «إن علمًا بلا ضمير خراب للنفس» . ومصير الإنسانية كلها رهين بتنمية هذا الضمير بفضل تحمل الأدباء والفنانين لمسئولياتهم كاملة والسير بتلك المسئوليات بنفس الخطى الحثيثة التى يسير بها اليوم التقدم العلمى .

وعلى أساس كل هذه الحقائق نرى المنهج الأيديولوجى فى النقد يناصر اليوم عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة ، وقضية الالتزام فى الأدب والفن ، وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الأدب أو الفن الصدى . ومن الواضح أن كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها ومعاركها ، وإن يكن من الواجب أن نفطن أيضا إلى أن الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع ولا تصويره آليا ، وذلك لأن العبرة فى الواقعية بالمضمون الذى يصبه الأديب أو الفنان فى الواقع ، أى وجهة نظره إلى هذا الواقع والحكم الذى يريد أن يوحى إلينا به من خلال الصور الفنية التى اختارها لموضوعه ، ولذلك ليست هناك واقعية مجردة بل هناك واقعية متشائمة التى عرفها الغرب فى القرن التاسع عشر ، وهى التى تؤمن بأن الإنسان شرير بطبيعته وبحكم تكوينه الفسيولوجى نفسه ، وكأنه بذلك شر حتمى لا فكاك منه إلا بأن يغير الإنسان

من طبيعته العضوية . وهناك الواقعية المتفائلة التى- وإن لم تنكر وجود الشر فى الحياة- إلا أنها تعد أن الشر عرض تولده عند الأفراد ظروف المجتمع الفاسدة وتكوينه المورفولوجى غير السليم ، ومن ثمة فلا محل للتشاؤم ، لأن أسباب الشر من الممكن إزالتها ، وبذلك يعود الإنسان خيرًا وهذا هو مصدر تفاؤلهم .

والشىء الذى نحرص على أن نختتم به حديثنا عن المنهج الأيديولوجى فى النقد هو منهج لا يريد أن يسلب الأدب أو الفنان حريته . وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية ، وهو لابد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقى فى المجتمع ، أدرك مسئوليته الكاملة ، ونهض بالدور القيادى الحر الذى يعزز مكانة الأديب والفنان ، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة التى يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية الجمالية أهم وسيلة لتحقيقها ، فالأدب أو الفن بغير القيم الجمالية والفنية ، لا يفقد طابعه المميز فحسب ، بل يفقد أيضا فاعليته . لأن تلك القيمة الفنية والجمالية هى التى تفتح أمامه العقول والقلوب . حتى قال أفلاطون : «لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها الناس جميعها » «وهو يرمز للمرأة للجمال وقدرته على استهواء العقول والقلوب» .

وفى ضوء كل هذه الأسس العامة يحدد المنهج الأيديولوجى فى النقد وظائفه فى ثلاث مهام هى :

أولا : تفسير الأعمال الأدبية والفنية ، وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها ، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الأدبى أو

الفنى قيما جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال ، وإن لم تكن مقحمة عليه .

ثانيًا : تقييم العمل الأدبى والفنى فى مستوياته المختلفة ، أى فى مضمونه وشكله الفنى ، ووسائل العلاج كاللغة فى الأدب ، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال فى التصوير مثلا ، وذلك وفقًا لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون .

ثالثًا : توجيه الأدباء والفنانين فى غير تعسف ولا إملاء ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين ، وهذه وظيفة يدور حولها اليوم جدل شديد ، ولكنه جدل ينصرف إلى الأسلوب والنسب أكثر مما ينصرف إلى المبدأ فى ذاته ، وكل ما يجب أن نحذره فى أداء هذه الوظيفة هو عدم خنق العبقريات ، أو حرمانها من الحرية التى لا تصلح الحياة ذاتها بدونها ، وإن كانت العبقرية الصادقة قادرة على أن توجه نفسها وأن تقود نفسها ، وأن تنفعل بعصرها وبمقتضيات هذا العصر وحاجات البشر ، ولا يمكن لعبقرية حقة أن تتسكع أو تهرب فالعبقرية قدرة إيجابية فعالة ، وبغير الإيجابية لا تستطيع أن تعيش وأن تثمر ، وأما الهروب أو التسكع فمن خصائص أشباه العبقرية لا العبقرية ذاتها .

وهكذا يتضح لنا كيف أن المنهج الأيديولوجى قد حدد مجال عمله فى النظر فى مصادر الأدب والفن وأهدافهما ، كما حدد وظائفه فى تفسير تقسيم وتوجيه الأعمال الأدبية والفنية .

الفهرس

الموضوع	صفحة



طبع بمطابع الشركة بمدينة السادس من أكتوبر

الدكتور محمد مندور

علم من أعلام البيان ، وعلامة أدبية راقية .. مضيئة لكل أدباء العصر ... ورحلته فى دنيا الأدب جعلته فى علياء القمم يسمو إليه عاشقو الفنون دون الوصول . فبريشة الفنان - رسم لوحات أدبية وهمسات شعرية ضافية فياضة .

فهو الناقد البصير والمحلل الموضوعى والمؤرخ المحايد ..

لمسة أدبية وإحساس مرهف .

وتفخر دار نهضة مصر أن تهدى لقرائها الكرام موسوعته الأدبية الضافية إسهاما منها للمكتبة الأدبية ولدنيا الفنون الجميلة فى العالم أجمع .

مؤلفات الدكتور/ محمد مندور

- النقد والنقاد المعاصرون .
- النقد المنهجى عند العرب .
- فى الأدب والنقد .
- فى الميزان الجديد .
- معارك أدبية .
- الأدب وفنونه .
- الأدب ومذاهبه .
- نماذج بشرية .
- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما .
- الشعر المصرى بعد شوقى (٣ حلقات)
  - الحلقة الأولى : بين القديم والجديد
  - الحلقة الثانية : جماعة أبولو .
  - الحلقة الثالثة : روافد أبولو .
- قصص رومانية .
- مسرح توفيق الحكيم .
- مسرحيات شوقى .
- المسرح النثرى .
- المسرح العالمى .
- المسرح .
- فى المسرح المصرى المعاصر .

